Aus
Natur und Geisteswelt

497

M. J. Wolff

Goethe

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

Twol

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

497. Band

Goethe

Von

Max J. Wolff

202660
4. 5. 26

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1921

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1921 by B. G. Teubner in Leipzig

Germany

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Vorwort.

Die nachfolgende Skizze von Goethe ist aus einer Reihe von Vorträgen erwachsen, die ich im Herbst 1920 an der Berliner Lessing-Hochschule gehalten habe. Trotz schwerer Bedenken habe ich mich entschlossen, den Antrag der Verlagsbuchhandlung sowie den Wunsch vieler meiner Hörer zu erfüllen und den kleinen Beitrag zur Goethe-literatur herauszugeben. Möge er sich als erste Einführung brauchbar erweisen!

Ich hatte die Vorträge zwar nicht ohne Kenntnis, so doch ohne Benutzung von Literatur niedergeschrieben. Während ich sie für den Druck zurecht machte, erhielt ich Max Wundts Buch über „Wilhelm Meister" sowie einen Aufsatz des mir befreundeten Professors Cornicelius über „Faust". Beide Schriften haben meine Auffassung der betreffenden Werke beeinflußt. Auch Emil Ludwigs großes Goethewerk wurde mir in der Zwischenzeit freundlichst zugesandt. Ich verdanke ihm eine Reihe von glücklich ausgewählten Zitaten aus Goethes Briefen.

Berlin, im Februar 1921.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Historische Stellung und Entwicklung 5
II. Jugendwerke. Werther, Götz, Egmont 21
III. Weimar und Italien. 39
IV. Werke der klassischen Periode 57
V. Die Freundschaft mit Schiller 74
VI. Die Altersjahre 91
VII. Schlußwort 113

I. Historische Stellung und Entwicklung.

Wenn wir Goethes Lebenswerk überschauen und mit dem anderer Dichter vergleichen, die wir gewohnheitsmäßig als ihm ebenbürtig betrachten, also etwa mit dem Homers, Sophokles', Dantes, Shakespeares und Calderons, so fällt uns zunächst seine erstaunliche Vielseitigkeit auf. Homer ist nur Epiker, Sophokles nur Dramatiker, Dante, Shakespeare und Calderon haben sich wohl in mehr als einer Gattung betätigt, aber ihre Lyrik wäre längst vergessen, wenn der Italiener nicht durch sein großes Epos, die beiden andern Dichter durch ihre Stücke unvergänglichen Ruhm erlangt hätten. Etwas wirklich Bedeutendes haben auch sie nur auf einem Gebiet geleistet. Goethe dagegen ist groß als Lyriker, Epiker und Dramatiker. Er hat in seinen Gedichten die deutsche Sprache zu einer Zartheit und Innigkeit gesteigert, wie sie vor ihm unerreichbar schienen, er hat in „Tasso" und „Iphigenie" trotz der Dürftigkeit der äußeren Handlung zwei dramatische Meisterwerke geschaffen, er hat in „Hermann und Dorothea" und „Reineke Fuchs" erzählende Dichtungen geschrieben, denen keine moderne Literatur etwas Ähnliches an die Seite setzen kann, und er hat endlich in der Prosaerzählung, im Roman und in der Novelle, das Höchste geleistet.

Diese Vielseitigkeit ist bedingt durch die anders geartete Stellung, die der moderne Dichter in Gegensatz zu dem einer früheren Zeit einnimmt. Für den Dichter des Altertums sowie für den des Mittelalters und auch noch der Renaissance gab es weder eine Frage: was dichte ich? noch wie dichte ich? Stoff und Form waren für ihn gegeben und beruhten auf einer zwingenden Notwendigkeit, auf einer Tradition, die Dichter und Publikum gleichermaßen beherrschte. Homer konnte seinen Griechen nichts anderes erzählen, als die von den Vätern überkommenen Sagen, Sophokles nur diese allgemein bekannten Mythen in eine dramatische Form fassen, die wieder durch ihren Ursprung aus dem Gottesdienste, durch die Anwesenheit des Chores, durch den Bau der Bühne und andere Umstände gegeben war. Diese

Dichter besaßen noch keine Ästhetik, ihr Schaffen ist rein intuitiv. Ähnlich steht es mit Dante. Für ihn gab es nur ein Thema, das des Liedes wert war, die Offenbarung der katholischen Gottheit; er konnte wohl schwanken, ob er dazu die lateinische oder die italienische Sprache benutzen sollte. Aber wenn diese Entscheidung getroffen war, so war damit auch jeder stilistische Zweifel überwunden. Die Renaissance entwickelte eine reiche Kunstlehre, aber weder Shakespeare noch Calderon sind durch sie beeinflußt worden. Sie dichteten, wie es ihr Theaterpublikum verlangte, ohne Rücksicht auf, ja in Gegensatz zu der herrschenden Ästhetik, die jedes Kompromiß mit der verachteten Volksbühne ablehnte.

Der moderne Dichter mag seine Vorläufer um diese Unmittelbarkeit ihres Schaffens beneiden, für ihn selber ist sie unerreichbar. Er ist der Erbe eines ungeheueren Wissenschatzes, den die Jahrtausende aufgespeichert haben. Selbst wenn er wollte, könnte er sich dieses gelehrten Ballastes nicht entschlagen, und wenn er es könnte, würde er doch keinen Vorteil davon haben. Wir müssen uns mit der Tatsache abfinden, daß der moderne Dichter nicht nur Dichter ist, sondern zugleich Kunsttheoretiker, Ästhetiker und Literaturhistoriker. Sein Schaffen erhebt sich auf Grund dieses Wissens. Für alles und jedes besitzt er Vorbilder und Anweisungen. Mögen es auch keine bindenden Regeln sein, so üben sie doch eine zwingende Gewalt aus, denn es sind die gegebenen Formen, in denen seine Phantasie sich bewegt und ausschließlich bewegen kann. Will er ein Epos schreiben, so steht Homer als unerreichtes und unerreichbares Vorbild vor seinen Augen; lockt es ihn zum Drama, so muß er sich mit Sophokles, Shakespeare und womöglich Calderon auseinandersetzen. In allen Fällen gilt es kritisch, d. h. in verstandesmäßiger Erwägung eine Entscheidung zu treffen. Der moderne Dichter hat die Unmittelbarkeit einer früheren Zeit rettungslos eingebüßt, er braucht die Kritik, um sich seinen Weg zu suchen, um sich seinen Stil und seine Vorbilder zu wählen, und vielleicht noch mehr, um sich ihres übermächtigen Einflusses zu erwehren, um seine Selbständigkeit innerhalb dieser Schranken zu behaupten. Goethe hat in seinem langen Leben Homer, Pindar, Horaz, Properz, Shakespeare, Hans Sachs, Calderon, ja sogar Perser und Inder nachgeahmt, er hat sie mit vollem Bewußtsein als Vorbilder erwählt, er hat sich ihren Stil zu eigen gemacht, und dennoch ist er in einem erstaunlichen Maße Goethe, d. h. er selber geblieben. Er unterscheidet sich von

seinen Zeitgenossen und Vorläufern, von Gerstenberg, Klinger und Schiller stärker als Shakespeare etwa von Marlowe, Calderon von Lope oder Homer von den Cyklikern. Dieses höhere Maß von subjektiver Eigenart ist nicht hervorgerufen durch die größere Stärke seiner dichterischen Persönlichkeit, sondern es ist die Folge des bewußteren Schaffens, das den Dichter dazu drängt, sich selber mehr als Künstler zu fühlen und nach einer größeren persönlichen Originalität zu streben. Dem Strom der Überlieferung stellt er seine Person entgegen. Der Dichter wird sich seines Rechtes bewußt, das er sich selber geben darf, ja sich selber geben muß, wenn er seiner Aufgabe gerecht werden will. Das Ich-Bewußtsein gibt ihm die Kritik und die Fähigkeit, die Fülle der überkommenen Ideen und Formen zu sichten, zu ordnen und sich dienstbar zu machen. In dem unbewußten Schaffen liegt die Kraft des antiken Dichters, in dem bewußten Künstlertum die des modernen. Den älteren Meistern werden wir am besten gerecht, wenn wir sie als einen von vielen, d. h. literarhistorisch betrachten, den modernen, wenn wir sie als Einzelwesen, d. h. biographisch zu begreifen suchen.

Die biographische Betrachtung ist bei Goethe dadurch ungemein erleichtert, daß wir über sein Leben besser unterrichtet sind, als über das irgendeines andern großen Mannes. Er selbst hat in seinen Tagebüchern, die er mit beinahe pedantischem Ordnungssinn geführt hat, dafür gesorgt, daß jedes Ereignis, das für sein Werden und Schaffen eine Bedeutung besitzt, der Nachwelt aufbewahrt blieb. Die Goethephilologie hat auf dieser Unterlage weiter gebaut und sein Leben bis in die letzten Einzelheiten durchschnüffelt. Sie hat ein kaum übersehbares Material zusammengebracht, und selbst der Wäscheverbrauch und die Erkältungen des Dichters sind genau gebucht worden. Diese kleinliche Betrachtungsweise ist heute dem berechtigten Mißkredit verfallen, aber bei allem Spott soll man nicht vergessen, daß diese Einzelforschung auch große Verdienste besitzt und daß sie erst die richtige Gesamtanschauung des Dichters ermöglicht hat. Von Shakespeares äußerem Leben wissen wir bekanntlich so gut wie nichts und selbst wenn wir mehr davon wüßten, würde es zum Verständnis und zur Schätzung seiner Werke vermutlich nichts beitragen, sondern eher das Shakespearerätsel vergrößern und die ungeheure Kluft noch anschaulicher machen, die zwischen der Enge seines irdischen Daseins und der Unendlichkeit seines Schaffens gähnt. Er ist für uns und war auch schon

für seine Zeitgenossen ausschließlich der Schöpfer seiner Dramen. Die Renaissance genoß das Kunstwerk objektiv, aber sie kümmerte sich nicht um den Künstler, und nach der Stellung, die dieser damals zu seinen Werken einnahm, brauchte sie sich nicht um ihn zu kümmern. Goethes Leben dagegen ist von seinem Schaffen nicht zu trennen. Das 18. Jahrhundert sah in dem Kunstwerk in erster Linie den Ausdruck der wirkenden Künstlerseele, es suchte in der Schöpfung den Geist des Schöpfers, und so hätte jeder, der im Verlaufe seines langen achtzigjährigen Lebens das Glück hatte, mit dem Dichter in Berührung zu kommen, es als eine Sünde wider den heiligen Geist betrachtet, wenn er nicht seine Worte, sein Aussehen und seine Haltung der Nachwelt aufbewahrt hätte. Das Phänomen war damals nicht das Kunstwerk, sondern der Künstler, nicht das Objekt, sondern das Subjekt. Goethe, als Kind seiner Zeit, teilte diese subjektive Auffassung. Er war für sich selber — der Dichter für den Menschen — eine erstaunliche Erscheinung, die es zu enträtseln galt. Er hat sich selber die Frage vorgelegt, wie ist es möglich, daß ich, der im Jahre 1749 zu Frankfurt am Main geborene Sohn des kaiserlichen Rates Goethe und seiner Ehefrau geb. Textor, Werke wie „Faust", „Werther", „Wilhelm Meister" schreiben kann, und er hat versucht, diese Frage in „Dichtung und Wahrheit" zu beantworten. Diese seine Selbstbiographie unterscheidet sich durch ihren Zweck von allen gleichartigen Schriften früherer Künstler. Wenn diese es für wert hielten, ihre Erinnerungen aufzuzeichnen, so wollten sie die seltenen Erlebnisse und Abenteuer festhalten, an denen sie beteiligt waren. Das ist beispielsweise der Standpunkt Benvenuto Cellinis, dessen Lebensbeschreibung Goethe selber bearbeitet und ins Deutsche übertragen hat. Unser Dichter dagegen will zeigen, wie er durch die Ereignisse zum Dichter geworden ist. Nicht die Vorgänge interessieren ihn, sondern nur die Wirkung, die sie auf seine Seele ausgeübt haben. Darum kommt es in seiner Lebensbeschreibung auch nur darauf an, daß diese Wirkung richtig erfaßt ist, während die Tatsachen selbst zu diesem Zwecke gruppiert und umgestaltet sind. Die Forschung ist in der Lage, Goethe eine ganze Reihe von Irrtümern und Gedächtnisfehlern nachzuweisen, und ganz gewiß als Quellenwerk im Sinne des am Tatsächlichen haftenden Historikers ist „Dichtung und Wahrheit" nicht zu benutzen. Aber wenn nach Aristoteles die Dichtung einen größeren Wahrheitsgehalt als die Geschichte besitzt, so kommt diese höhere Wahrheit

gerade in den angeblichen Irrtümern zum Ausdruck. In diesem Sinne ist auch der Titel der Selbstbiographie zu verstehen, nicht als Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit, sondern als eine Verbindung der höheren, inneren Wahrheit mit der äußeren, mit der tatsächlichen Richtigkeit der Ereignisse. Goethe berichtet nicht, was geschehen ist, sondern was geschehen mußte, um ihn zum Dichter zu machen, er schildert seinen Werdegang so, wie er sich selbst, rückschauend von der Warte des Alters, als historische Persönlichkeit begriff.

Im 16. und 17. Jahrhundert stritt man über die Frage, ob der Dichter geboren oder gebildet werde, ob die Naturanlage oder das Wissen Voraussetzung der Poesie sei. In ihrer Begeisterung für das Altertum betrachtete die Ästhetik der Renaissance die überkommenen antiken Werke als Muster absoluter Vollkommenheit, die überlieferten Kunstregeln als Gesetze mit verbindlicher Kraft für alle Zeiten und für alle Völker. Außerhalb dieses Klassizismus gab es keine Kunst, und er war natürlich nur dem Philologen erreichbar. Er setzte die Beherrschung der beiden alten Sprachen voraus. So kam es, daß man Poesie und Gelehrsamkeit verwechselte. Ein Kritiker jener Zeit erklärte kategorisch, daß nur wissenschaftlich gebildete Männer sich an die Tragöde wagen dürfen, aber gerade diese Stücke der gelehrten Herren trugen indirekt viel dazu bei, ihren mißverstandenen Klassizismus zu überwinden und der Naturanlage, d. h. dem Recht der dichterischen Persönlichkeit, zum Siege zu verhelfen.

Aber damit war man dem Geheimnis des poetischen Schaffens selber nicht näher gekommen. An Stelle der alten Frage trat nur eine neue, wie entsteht diese künstlerische Persönlichkeit? wie kommt es, daß unter Tausenden, die derselben Gesellschaftsschicht angehören, die die gleiche Bildung und Erziehung besitzen, plötzlich *einer* aufsteht, einen „Faust" oder „Hamlet" schreibt, die neunte Symphonie komponiert oder ein Meisterwerk malt? Die Wissenschaft hat sich bemüht, darauf eine Antwort zu geben, besonders der große französische Kunstphilosoph Taine hat in dieser Beziehung eine ebenso geistvolle wie blendende Theorie aufgestellt. Nach ihm beruht das Genie auf einer Notwendigkeit, die durch Rasse, Abstammung, Familie und sonstige zeitliche und örtliche Umstände gegeben ist. Der schaffende Künstler wird dadurch zu einer Maschine, die Kunstwerke gemäß eines inneren Zwanges produzieren muß, weil sie zu einer bestimmten Zeit an einer bestimmten Stelle aufgestellt ist. Taine hat sich vielfach auf Goethe bezogen und glaubt sich be-

rechtigt, „Dichtung und Wahrheit" als Stütze seiner Ansicht in Anspruch zu nehmen, aber sein Determinismus lag unserm Dichter denkbar ferne. Er war der letzte, der sich einbildete, daß die Wissenschaft alles und jedes erklären könne. Trotz des Wissensdranges, der ihn bis in das höchste Alter erfüllte, beugte er sich in Demut und Selbstbescheidung vor dem Unbekannten, und so hat er auch die wunderbare Naturgabe, die ihm vor allen Menschen zuteil geworden war, in stiller Dankbarkeit hingenommen als ein Pfand, das ihn zu strengster sittlicher Bewahrung verpflichtete, und hat nicht daran gedacht, sich mit ihr durch einen Hinweis auf Vererbung und ähnliche Zwangsläufigkeiten abzufinden. Seine Selbstbiographie soll kein Zeugnis von der Entstehung des poetischen Genies überhaupt ablegen, sondern nur von der Entwicklung, die das seine unter gewissen äußeren Ereignissen genommen hat. Das Buch trägt einen allgemeinen Charakter nur insoweit, als Goethe sich als den typischen Vertreter seines Zeitalters fühlte. Ebenso gut wie zu einem Vorläufer Taines könnte man den Dichter zu einem Anhänger der Astrologie machen, weil er zu Beginn von „Dichtung und Wahrheit" mit Behagen bei der günstigen Himmelskonstellation seiner Geburt verweilt.

Mit Vorliebe bespricht der Dichter in seiner Selbstbiographie die Ereignisse seiner Kindheit und frühen Jugend, und gewiß sind es gerade diese ersten Eindrücke, die den Menschen am stärksten und am nachhaltigsten beeinflussen. Aber was Goethe aus dieser Zeit erzählt, das sind zum Schluß Dinge, wie sie jedem frühreifen und begabten Knaben zu widerfahren pflegen; er hat sich gern Märchen erzählen lassen, auch selber solche frühzeitig ausgedacht, er hat ein Puppentheater besessen und leidenschaftlich damit gespielt, und er hat, kaum dem Knabenalter entwachsen, eine ziemlich unklare Leidenschaft für das Frankfurter Gretchen empfunden. Das alles sind Dinge, die Hinz und Kunz auch durchmachen, ohne darum große Dichter zu werden. Wenn also diese Ereignisse auf den jungen Goethe eine so tiefe Wirkung ausgeübt haben, so liegt es nicht an den Erlebnissen selber, sondern an der Person dessen, der sie erlebte. Wichtiger ist, daß dem Dichter eine sorgenfreie und glückliche Kindheit und Jugend vergönnt waren. Der Vater hatte wohl einige pedantische Schrullen. Es kränkte den reichgewordenen Schneidersohn, daß ihm trotz seines Wohlstandes, trotz des klangvollen Titels eines kaiserliches Rates und seiner vorteilhaften Heirat der Eintritt in das städtische Patriziat versagt blieb,

und er suchte seine Kinder, besonders seinen Sohn für den Umgang mit diesen höheren Kreisen abzurichten. Er quälte ihn wohl mit seinem Erziehungsstreben, das mehr auf Umfang als auf Innerlichkeit gerichtet war, aber bei alledem meinte er es gut und wußte auch in der Seele seiner Kinder das Gefühl zu erwecken, daß er es gut meinte. Über die Mutter des Dichters, die Frau Rat, ist viel geschrieben worden, und es hat sich, besonders durch die Angaben der phantasievollen Bettina v. Arnim eine hübsche Legende ausgebildet. Sie litt unter der Ehe mit dem älteren und vielfach verstimmten Gatten und fühlte sich durch Jahre und Charakter mehr zu den Kindern hingezogen. Sie war eine lebenslustige Frau, eine Frohnatur, wie Goethe sie genannt hat, reich an praktischer Klugheit und Verständnis für das Leben, ohne daß sie darum in der Lage war, die Bedeutung ihres großes Sohnes auch nur annähernd zu erfassen. Die Beziehungen zwischen beiden waren später zeitweilig sehr kühl, und es hat Jahre gegeben, wo der Dichter Frankfurt auf seinen Reisen gemieden hat, zwar nicht weil, aber obgleich die Mutter dort lebte. Im ganzen redet der Dichter von seinen Eltern und in Briefen an seine Eltern mehr mit Verehrung als Liebe, und das entspricht der damaligen Erziehung, die weniger eine vertrauensvolle Hingabe als Ehrfurcht für Vater und Mutter verlangte. Inniger war das Verhältnis zu der um ein Jahr jüngeren Schwester Cornelia, allerdings nicht frei von Mitleid für das unglücklich veranlagte Wesen, und wenn der Bruder ihr frühzeitig schon altkluge Belehrung erteilt und für ihr geistiges Fortkommen sorgt, so mag das ein Ausfluß dieses Gefühles sein. Das optimistische 18. Jahrhundert glaubte in der Erziehung ein Allheilmittel für jedes seelische Gebrechen zu besitzen.

Der Dichter hat sich seines Elternhauses stets dankbar erinnert. Für sein körperliches und geistiges Wachstum wurde auf das beste gesorgt. Der Vater war in der Lage, den Wissensdrang des frühreifen Sohnes auf die besten Vorbilder zu lenken, materiell besaß die Familie eine gesicherte, gesellschaftlich eine angesehene Stellung. Kleinliche Sorgen um Haus und Brot, oder gar Entbehrungen sind Goethe stets fern geblieben, und daraus erklärt sich zum Teil der heitere Grundzug, der trotz mancher Enttäuschung seinem Leben, trotz mancher tragischer Konflikte seinem Dichten eigen ist. Auch er hat wohl gelegentlich, wenn die Zuschüsse von Hause spärlich flossen, bei guten

Freunden eine Anleihe aufnehmen müssen, aber das blieben vorübergehende Verlegenheiten, und sobald dem Dichter aus seinen Werken und aus seiner Staatsstellung eigene Einnahmen erwuchsen, hat er wie in seine gesamte Lebensführung, so auch in seine Haus- und Geldwirtschaft musterhafte Ordnung und Klarheit gebracht. Unordnung, und mochte sie noch so genial sein, war ihm verhaßt, und seine seelische Heiterkeit ist der glückliche Ausdruck dieser inneren und äußeren Ordnung, die ihm ein Lebensbedürfnis war.

Unterstützt wurde dieser Zug durch den Charakter der Landschaft, in der er die bedeutungsvollen Jahre seiner Entwicklung durchlebte. Die Eindrücke des Städters sind anders als die des Landbewohners, der Mann aus den Bergen sieht anders und empfindet anders als der aus der Ebene, und aus diesen wiederholten einzelnen Eindrücken formt sich die Naturanschauung, bildet sich die Stimmung des Dichters. Der Maingau ist eine der fruchtbarsten und klimatisch eine der angenehmsten Gegenden Deutschlands, ein welliges Hügelland mit vielen Weinbergen, buschigen Höhen und weiten sonnigen Tälern. Helligkeit und Lebensfreude glitzern über den schweren Kornfeldern und den saftigen Wiesen. Die Menschen leben leicht, denn die Natur hat ausreichend für sie gesorgt. Nichts ist hier romantisch, außer hie und da eine alte Burgruine, nichts Düsteres oder Geheimnisvolles schreckt das Auge ab, sondern die offene Anmut der Linien lädt zum liebevollen Versenken in das Einzelne ein, ohne wieder von dem leicht faßlichen Gesambild abzulenken. Dieses anmutige Ebenmaß der Teile zum Ganzen spiegelt sich in Goethes Dichtung wieder. Die Natur ist für ihn kein unerreichbares, mit müden Seufzern ersehntes Ideal wie für den Großstädter, kein bösartiges, stürmisches Ungeheuer wie für den Sprößling des Nordens, sondern eine allgütige, milde Göttin, die gern ihren Schoß öffnet und ihre Schätze willig hergibt. Der Dichter empfindet wie die alten Hellenen, die auch, frei von jeder romantischen Anwandlung, einen Unterschied zwischen schön und nützlich nicht kennen. In Weimar klagte er wohl zuerst über das schärfere Klima, aber er gewöhnte sich leicht ein, denn das Thüringer Vorgelände entsprach ungefähr seiner heimischen Landschaft. Dagegen erscheint ihm der Harz schon rauh, und die Alpen, die er mehrfach durchreiste, erwecken bei ihm, wenigstens in ihren höheren Regionen, mehr das Gefühl des Grauens und der scheuen Bewunderung als der Schönheit. Die Auffassung der Romantik, die alles Nützliche trivial findet und die Welt nur dort

bewundert, wo sie unfruchtbar ist, sei es in Eis und Schnee oder in der Wüste, liegt Goethe völlig fern; er ist Klassiker durch und durch, und schön ist in seinen Augen nicht das Krankhafte, Ausgefallene und Nervenreizende, sondern die ruhige Gesundheit, das maßvoll Kräftige und Ebenmäßige.

Die alte Reichsstadt selbst mit ihren winkligen Gassen, ihrem abgesperrten Judenviertel, der Paulskirche und dem Römer dagegen bot ein Bild tiefer mittelalterlicher Romantik. Die Städte waren damals kleiner, aber doch viel städtischer. Starke Mauern schlossen sie gegen die Außenwelt ab, Vorstädte, die den Übergang zur Landschaft vermitteln, fehlten, und das Innere war bis auf den letzten Fleck zur Bebauung ausgenutzt. Im Winter versagten die Landstraßen und jede Verbindung nach außen war unterbrochen. Der Frühling wirkte wie eine Erlösung aus dem „Druck der Giebel und Dächer". Das muß man sich zum Verständnis der älteren Frühlingslyrik vor Augen halten, die in den heutigen verbesserten Verhältnissen keine Unterlage mehr findet. Auch sonst herrschte in Frankfurt noch vielfach eine mittelalterliche Gebundenheit, eine strenge Gliederung nach Ständen und ein enger, allen Neuerungen abgeneigter Geist. Ganz anders war es in Leipzig, wohin der junge Goethe als sechzehnjähriger Student von seinem Vater geschickt wurde. Der Ort bildete dank seiner zentralen Lage, infolge der bedeutenden Messen, durch den Buchhandel und die Universität die geistige Hauptstadt des Reiches, den Sitz der damaligen Rokokokultur, während das aufstrebende Berlin und das ehrwürdige kaiserliche Wien an der Peripherie des Deutschtums lagen. In Leipzig herrschte der Geist der Aufklärung, der einem gesunden Bildungstrieb und der Freude am Fortschritt entsprang, aber auch zu einem dünkelhaften Rationalismus, zur Oberflächlichkeit und zur Überschätzung von Äußerlichkeiten neigte. Goethe paßte sich dem Ton von Klein-Paris an und wurde einer der elegantesten Stutzer der Grimmaischen Straße. Auf gute Manieren und angemessenes Auftreten hat er auch später Wert gelegt, und selbst als er unter die Genies, die Stürmer und Dränger, ging, blieb er im äußeren der vornehme Patriziersohn und hat niemals wie viele seiner Genossen die Genialität in schlechter Kleidung und flegelhaften Umgangsformen gesucht. Studiert hat er in Leipzig wenig und auch den literarischen Kreisen trat er kaum näher. Er liebte wohl den braven Gellert, aber ohne sich ihm, dem alternden Gottsched oder Lessing, der zeitweilig

mit ihm in der Stadt weilte, anzuschließen. Auch mit keinem seiner akademischen Altersgenossen hat er sich angefreundet, sein liebster Umgang in jenen Semestern war ein älterer Sonderling aus ärmlichen Verhältnissen und in abhängiger Stellung, Behrisch, dessen Zynismus und scharfes Urteil dem Jüngling imponierten. Den Enthusiasten zog es zu dem Spötter wie Faust zu Mephisto. Auch die erste Liebe Goethes fällt in die Leipziger Zeit. Diese Leidenschaft zu der Weinhändlerstochter Käthchen Schönkopf hat ihn sehr gequält und mehrere Jahre beherrscht. Sie trat mehr gewaltsam als innig auf, als jugendlicher Gärungsprozeß, den jeder durchmacht, der aber bei einer Vollnatur wie Goethe so mächtig auswirkte, daß er zeitweilig seinen Organismus zu sprengen drohte. Die Geliebte selbst erscheint dabei mehr als allgemeine Vorstellung des Weiblichen, weniger als individuelles Einzelwesen, und schon dadurch wäre es erklärlich, daß die ersten Gedichte, die Goethe noch in Leipzig herausgab, zu Käthchen so gut wie keine Beziehung haben. Der Dichter war damals von der Erkenntnis, daß „alles Schreibens Anfang und Ende die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt" sei, weit entfernt; Poesie ist für ihn noch Ausübung einer Kunst in der Art von mehr oder weniger berühmten Vorbildern. So stehen seine Erstlinge zwar turmhoch über allem, was die damaligen Lyriker, die Gleim, Hagedorn, Claudius leisten konnten, aber sie sind doch Geist von ihrem Geiste. Der echte Dichter kündigt sich in ihnen wohl an, aber er kündigt sich auch nur an. Einzelne Stellen überraschen durch einen ungeahnten Naturlaut, durch die Tiefe und Unmittelbarkeit der Empfindung sowie die Frische der Anschauung, aber die Gesamtauffassung ist die der älteren Schule, des Rokoko, dessen Überwinder der Verfasser schon wenige Jahre später werden sollte.

Das geschah in Straßburg unter der Führung Herders und unter dem Einfluß der echten Liebe zu Friederike. Beide zusammen haben die Persönlichkeit des jungen Riesen geweckt. Straßburg hatte, obgleich es damals schon über ein Jahrhundert zu Frankreich gehörte, seinen kerndeutschen Charakter bewahrt, aber auf diesem vorgeschobenen Posten des Deutschtums wehte dank der französischen Nachbarschaft ein frischerer Wind, als in dem verzopften römischen Reich deutscher Nationalität. Der Sturmwind aus Westen, der die Keime der Revolution in sich trug, brauste schon bis an den Rhein. Es ist das

neue Evangelium der Rousseauschen Lehre, das der junge Dichter in Straßburg voll Begeisterung aufnahm.

Um diese Bewegung völlig zu begreifen, muß man weit in die Vergangenheit bis zum Untergang der antiken Welt zurückgreifen. Damals, als alle festgefügten Formen zusammenbrachen, als der Einsturz alles Bestehenden die Herzen mit Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit erfüllte, schuf sich die verängstigte Menschheit eine Weltanschauung, die die Nichtigkeit des Diesseits und die Verworfenheit der menschlichen Natur zur Voraussetzung hat. Die Menschen hatten den Glauben an sich selbst verloren, sie fühlten, daß sie aus eigener Kraft nichts vermochten, und hofften nur auf den Beistand von oben, auf die göttliche Gnade. Man verzichtete auf jede Freiheit und beugte sich in Religion, im Staatsleben, in Wissenschaft und Kunst unter Autoritäten, die allein ein gewisses beschränktes Maß von Gedeihen, Sicherheit und Glückseligkeit in dem kümmerlichen Diesseits verhießen. In dem Grade aber, wie sich die Verhältnisse im Mittelalter befestigten, gewann man wieder Mut und Vertrauen zu sich selber. Bald wagten einzelne kühne Neuerer an den anerkannten Autoritäten zu rütteln, deren Bevormundung auf allen Gebieten als unbequem, in Glaubenssachen sogar schon als unberechtigt empfunden wurde. Die Wiedererweckung des Altertumes zeigte, daß die Menschheit recht beträchtliche Leistungen ohne die Gnade von oben vollbracht hatte und die großen Entdeckungen und Erfindungen bewiesen, daß sie sich diese Fähigkeit bewahrt hatte. Der Drang nach Freiheit und Selbständigkeit kam in der Renaissance auf weltlichem, in der Reformation auf geistlichem Gebiet zu einem gewaltsamen Ausbruch. Die Menschheit gewann, wie Goethe sagt, „durch Luther wieder den Mut, auf Gottes Erde zu stehen und sich in ihrer eigenen gottbegabten Natur zu fühlen". Aber der Erfolg dieser doppelten Bewegung entsprach nicht den Anfängen. Hohe künstlerische Leistungen wurden vollbracht, aber das Luthertum machte die Menschheit nicht frei, im Gegenteil, es schuf ihr in der Bibel eine neue Autorität, einen papiernen Papst, dessen Druck zeitweilig noch schroffer war als der des menschlichen in Rom. Ebenso ging es in der Kunst. Aristoteles, dessen philosophische Tyrannei die Renaissance gebrochen hatte, wurde zum Beherrscher der Ästhetik ausgerufen mit einer Machtfülle, die keine Grenzen kannte und keinen Widerspruch duldete. Die autoritative Weltordnung schien fester gefügt als je zuvor, die Menschheit wieder in die alte Unfreiheit und Unselbständigkeit zurückgeworfen.

Doch der ausgestreute Samen war nicht verloren. Die moderne Philosophie sorgte dafür, daß die Saat aufging. Descartes verkündete seinen idealen Rationalismus. Wenn er den Satz: cogito ergo sum aufstellte, so war der menschliche Verstand als das Absolute, als das einzig wirklich Seiende anerkannt und in der Theorie die Unbeschränktheit des Geistes errungen. Leibniz lehrte, daß die Schöpfung etwas Vernünftiges sei und als solches von der menschlichen Vernunft be- und ergriffen werden könne. Denn der Vernunft des Objektes entspricht die des Subjektes. Er stellte die Herrschaft der Vernunft her. An ihn knüpft die Aufklärung an, sie verallgemeinert und verflacht zugleich seine Lehre. Sie betrachtet die Vernunft, die in ihrer Weiterbildung mit dem praktisch Vernünftigen gleichbedeutend wird, als das höchste Prinzip, und alles, was in Politik und Religion, in Wissenschaft und Kunst vor ihrem Richterstuhl nicht besteht, wird verworfen. Das historisch Gewordene erscheint, wenn es sich mit dem konstruktiven Verstande nicht deckt, als das Unvernünftige, das nicht schnell genug beseitigt werden kann. Es entwickelte sich eine Abneigung gegen die Geschichte, die auch Goethe sein ganzes Leben lang geteilt hat. Nicht in ihrem Werden, sondern in ihrem zweckmäßigen Sein liegt für ihn die Erklärung und die Rechtfertigung der Dinge:

Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage,
weh dir, daß du ein Enkel bist!

Das ist eine Hinterlassenschaft der Aufklärung. In ähnlicher Richtung wie diese wirkte die Lehre der englischen Deisten, die teils direkt, teils durch französische Vermittelung nach Deutschland kam. Der alten Auffassung, daß die menschliche Natur schlecht sei, stellten sie den Satz entgegen: Der Mensch ist gut! Gott ist für sie keine außerweltliche Macht, sondern er ist in der Welt, die ganze Natur ist göttlich, er ist die Natur selber. Diese Gottheit äußert sich nicht mehr im Verbieten, in dem Zwang, die natürlichen Triebe zu unterdrücken, sondern sie ist das frei schaffende Prinzip, dem jetzt der Teufel als Negation gegenübertritt. So sind die Rollen im „Faust" verteilt. Der Herr ist die Freiheit, während Mephisto sich „als der Geist, der stets verneint" rühmt. Gott verbietet nichts, im Gegenteil, die Entfesselung der natürlichen Triebe liegt in dem Plan der Schöpfung. Es gibt keinen Gegensatz zwischen dem Sittlichen und dem Natürlichen, und wer der Natur folgt, folgt damit zugleich dem Gebote der Gottheit.

Es ist die Lehre der Deisten, die Rousseau aufnahm. Aber sind diese Denker, so ist er ausschließlich Gefühlsmensch und so erfährt ihre Philosophie durch ihn eine gefühlsmäßige Weiterbildung. Sie wird ins Sentimentale verzerrt und, wie es im Wesen des Gefühles liegt, ins Maßlose gesteigert. Vom Denken hält Rousseau überhaupt nicht viel, im Gegenteil, es ist ja das Unglück der Menschheit, daß sie bisher dem Verstand und nicht ihren Gefühlen gefolgt ist. Der denkende Mensch steht nach Rousseaus Urteil noch unter dem Tiere, denn er verleugnet seine naturgemäßen Triebe, während das Tier sich ihnen frei überläßt. Damit waren die letzten Hemmungen ausgeschaltet, und die von jeder Autorität erlöste Phantasie konnte sich ungehindert an die Umwertung aller Werte begeben. War die Natur das Gute, war die Welt in ungetrübter Vollkommenheit aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, so konnte diese Harmonie nur durch spätere Ereignisse gestört sein, d. h. die Kultur hat die Übel in die Welt gebracht. Die Kultur als solche ist das Böse und die einzige Rettung der in sich zerrissenen Menschheit liegt in der Abkehr von allem historisch Gewordenen und in der Rückkehr zur Natur. Hier berührt sich Rousseau, soweit eben Denken und Fühlen zusammengehen können, mit den Aufklärern; allerdings ist es eine Berührung, die mehr durch den Gebrauch des vieldeutigen Wortes Natur als durch sachliche Übereinstimmung erzielt wird. Sie verurteilten die Kultur, wo sie der Kritik der Vernunft nicht entsprach, Rousseaus Überschwang findet überhaupt nichts Gutes an ihr und wirft mit einem Schlage die mühselige geistige Arbeit von Jahrtausenden über Bord.

Die Gesellschaft galt als die feinste Blüte des 17. und 18. Jahrhunderts, und wer sich von ihr ausschloß oder von ihr ausgeschlossen wurde, verfiel der Lächerlichkeit und der Verachtung. Rousseau kehrt das Verhältnis um. Die Gesellschaft ist eine verbildete Erscheinung, ein hassenswerter Abfall von der Natur, die sich in ihrer ursprünglichen Reinheit nur in auserwählten Einzelwesen offenbart. Diese natürlichen Menschen, diese berufenen edeln und guten Individuen stellen sich auf sich selber, sie werden antisozial und fordern, wie es Schiller treffend zum Ausdruck geb acht hat, das Jahrhundert in die Schranken. Die Sympathien sind jetzt gegen die Gesellschaft gerichtet, sie begleiten selbst den Verbrecher, selbst den Räuber Moor, der sich als Individualist gegen die Zwangsgemeinschaft auflehnt und wenn er dabei

seine Hände in Blut taucht, die Schuld auf die Gesellschaft wälzen darf. Die Rechtswissenschaft forderte damals eine Mäßigung der entsetzlich harten mittelalterlichen Strafen. Der edle Beccaria trat beispielsweise für eine mildere Bestrafung des Kindesmordes ein, indem er auf die psychologischen Ursachen dieses Vergehens verwies. Die Anhänger Rousseaus greifen seine Anregung auf. Wie kann man ein Mädchen bestrafen, das aus Liebe, also aus dem besten und natürlichsten Trieb sich gegen ein geschichtliches d. h. sinnloses Gebot der Gesellschaft vergangen hat? wie die Mutter verurteilen, die das durch eben diese Gesellschaft von Geburt an geächtete Geschöpf einem geschändeten Dasein entzieht? Die Kindesmörderin wird als Märtyrerin der Gesellschaft glorifiziert und von den Dichtern gefeiert, von Schiller, Wagner und am innigsten von Goethe selber in der Gestalt Gretchens.

Jedes geordnete menschliche Zusammenleben beruht auf der Unterordnung des Einzelnen unter allgemein verbindliche Gesetze. Das erscheint jetzt als ein Widersinn, denn jeder Mensch besitzt das ihm von der Natur verliehene Recht, sich selber auszuleben. Stößt der Einzelne mit der Satzung zusammen, so hat sein Wille den Vorrang und die Satzung muß fallen, weil die Natur, die er verkörpert, immer und überall der Kultur überlegen ist. Die Verwerfung jeder autoritativen Ethik ist das Zeichen des genialen Menschen. Nicht Leistungen, sondern die Selbstherrlichkeit des sittlichen Wollens stempelt die Leute in ihrer und anderer Augen zu Genies. Es wird ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen dem Genie und dem Bürger konstruiert, der eine verkörpert die Freiheit und die Natur, der andere die verächtliche Konvention. Die einzige mögliche Verbindung zwischen beiden konnte die Liebe darstellen, und in der Praxis wie in der Dichtung geschah es zumeist in der Weise, daß die Genies zu den Töchtern der Philister hinabstiegen wie die Götter des Olymps zu ihren sterblichen Freundinnen. Das Genie hatte das Recht, nur sich selber zu leben, alle Schranken zu überspringen und seinen Lüsten, mochten sie sein, was sie wollten, zu fröhnen; der Philister war verpflichtet, ihre Sonderlichkeiten und Launen mit staunender Bewunderung zu ertragen. Anders zu sein als die gewöhnlichen Menschen, das galt als Merkmal des Genies und so tat man sich etwas darauf zu Gute, sich möglichst toll zu gebärden und der Gesellschaft ins Gesicht zu schlagen. Dann glaubten diese Leute, Genies zu sein, und das Erstaunliche ist, daß es die Philister ihnen auch glaubten und ihre Exzentrizitäten bewun-

derten, hinter denen zumeist keine oder nur schwächliche Leistungen standen. Goethe hat das Treiben der Stürmer und Dränger eine Zeitlang mitgemacht, aber lange ehe er sich sachlich von ihrer Anschauung abkehrte, hatte ihre Formlosigkeit schon den feingebildeten Genossen gründlich abgestoßen. Ihre genialische, im Grunde aber gesuchte Natürlichkeit wurde ihm bald zum Gegenstand des Spottes, der in „Satyros oder der vergötterte Waldteufel" Ausdruck fand. Der Rousseauismus negierte sich am Ende selber. Die gewollte Natürlichkeit wurde zur Unnatur und zur Pose, und wo Goethe diese fand, hat er sie mit starken Worten bekämpft:

Denn nur mit dem Grillenfänger
halten wir's nicht liberal;
fürchten hinter diesen Launen,
diesem ausstaffierten Schmerz,
diesen trüben Augenbraunen,
Leerheit oder schlechtes Herz.

Die Gegenwart ist von dem Ideal Rousseaus und seiner Anhänger denkbar weit entfernt, so flüchteten sie mit ihren Träumen in eine weite Ferne, die man sich entweder räumlich oder zeitlich vorstellte. Sie glaubten, daß in irgendwelchen entlegenen Ländern der große Sündenfall, der Abfall von der Natur noch nicht vollzogen sei, und sie bevölkerten diese Wildnis jenseits des Ozeans mit den edeln von keiner Kultur angekränkelten Wilden. Ja mancher Rousseauist machte sich auf den Weg, um sie dort zu finden und kam mit einer schweren Enttäuschung wieder nach Hause. Andere verlegten das Ideal in die Zukunft und wurden Utopisten, andere wieder in die Vergangenheit und begeisterten sich für das Altertum und das Mittelalter, ja sogar für das alte Indien. Bald schienen Griechen und Römer, bald Spanier und Perser, bald sogar die Chinesen das Ideal zu verwirklichen. Je weniger man von einem Volke wußte, um so besser, denn um so willkürlicher, ursprünglicher und kulturloser konnte man sich seine Sitten vorstellen. Die Primitivität galt als der reinste Ausdruck der Natur, und diese existierte angeblich noch in der überseeischen Wildnis, in Europa allenfalls bei Hirten, Bauern und Fischern, die eine besonders enge Beziehung zur Natur zu haben schienen. Der Anhänger Rousseaus verachtet und liebt das Volk zu gleicher Zeit, er verachtet es, wie es wirklich ist, und er liebt es, wenn er es sich zur Natürlichkeit stilisiert. Diese Weltanschauung ist unökonomisch und zwiespältig, sie

braucht das größte Raffinement der Mittel, um dadurch die einfachste Wirkung zu erzielen.

Diese große Bewegung, die in Frankreich unmittelbar zur politischen Umwälzung führte, beschränkte sich in Deutschland auf das geistige Gebiet, aber sie war darum nicht minder revolutionär. Alle bisherigen Autoritäten werden über den Haufen geworfen, aber es zeigte sich, daß es leichter war, das Bestehende zu stürzen als etwas Neues an seine Stelle zu setzen. Die Dichtung übernimmt die Führung, Goethe ist der Erneuerer des geistigen Lebens in Deutschland aus dem einzigen festen Punkt, den es in diesem Chaos gab, aus der schaffenden Persönlichkeit. Die neue Dichtung ist subjektiv. Strebte die bisherige klassische Schule nach Form, Maß und Wohllaut, die sie im Anschluß an feststehende Gesetze und mustergültige Vorbilder zu erreichen suchte, so wird das alles jetzt über Bord geworfen. Diese Eigenschaften gelten nicht nur nicht mehr als Vorzüge, sondern geradezu als Hemmungen der Poesie, nur geeignet, die Stimme der Natur, die man jetzt allein hören will, zu unterdrücken. Darin sieht man jetzt das Wesen der Poesie, daß der Dichter sich selber, und nur sich selber gibt, daß er, frei von jeder hindernden Konvention, das ausspricht, was er in seinem Herzen trägt. „Gefühl ist alles". Freilich war dieser Grundsatz leichter aufzustellen als durchzuführen. Aus nichts kann nichts werden. Auch die neue Richtung war gezwungen, sich auf die Vergangenheit zu stützen und sich Vorbilder und Muster zu suchen. Nur geschah es unter einem veränderten Gesichtspunkt. Lessings Kampf gegen den französischen Klassizismus hatte eine gute Vorarbeit geleistet, die Kunst Racines erschien jetzt in ihrer Gesetzmäßigkeit als der Gipfel der Unnatur, und an ihre Stelle mußte der große Naturdichter treten, der frei von allen Regeln, frei von jedem gesellschaftlichen Zwang, frei von jeder beengenden Form gesungen hatte wie der Vogel auf den Zweigen. Das war Shakespeare.

Diese Auffassung des englischen Dichters ist völlig verfehlt; sie konnte überhaupt nur entstehen, weil man aus der Fülle des Elisabethanischen Zeitalters nur diesen einzigen Mann kannte und ihn daher anstaunte wie ein vom Himmel gefallenes Meteor. Aber nur unter diesem Gesichtspunkt war eine so schnelle Einbürgerung und eine so nachhaltige Einwirkung Shakespeares auf die werdende deutsche Literatur möglich. Goethe selber erklärte, daß die Natur aus ihm weisage. Selbst Homer tritt gegen den Engländer zurück. Teils liegt er zu fern, teils sagt

seine epische Ruhe dem Sturm und Drang, seine Objektivität der Subjektivität des Jahrhunderts nichts. Der herrschende Gedanke, der Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Herz und Welt drängt auf dramatischen Ausdruck und kann scheinbar nur in dem Drama gelöst werden. Der junge Goethe ist der Dichter dieser geistigen Umwälzung. Ohne den Vorgang Rousseaus ist er überhaupt nicht zu denken. Der Schrei nach Natur, der aus der gequälten Brust des Franzosen drang, hat den Dichter in ihm geweckt. Er verdankt Rousseau die Befreiung aus einer überkonventionellen Gesellschaft, aus erstarrten Formen, die kein Leben mehr enthielten; er verdankt ihm ferner, daß er es wagen durfte, sich selbst in den Mittelpunkt seines Dichtens zu stellen, daß er sein Werk nur als die objektive Einkleidung seiner Persönlichkeit betrachten konnte. Unter Rousseaus Einfluß durfte er damals sprechen, wie es lange Jahre später nicht ohne Ironie im „Faust" heißt:

Ich aber frei, wie mir's im Geiste spricht,
verfolge froh mein innerliches Licht,
und wandle rasch, im eigensten Entzücken,
das Helle vor mir, Finsternis im Rücken.

In Goethe verkörpert sich der Geist dieses gärenden Zeitalters. Wie er dichtet, wie er empfindet, wie er liebt und leidet, wie er kämpft und ringt, das sind nicht nur seine eigenen Gedanken, Empfindungen und Kämpfe, sondern die des gesamten deutschen Volkes, ja der damaligen Menschheit. Er ist der persönlichste und zugleich der allgemeinste Dichter, und die Idee, die etwa bis zur Wende des Jahrhunderts den letzten Inhalt seines Dichtens bildete, der Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit, das ist die Frage, die damals jedes empfindende und denkende Herz beschäftigte: Wie kann ich in dieser Welt leben, die so wenig meinem Ideal entspricht? Aufgeworfen wurde sie von Tausenden, gelöst hat sie einer — Goethe.

II. Jugendwerke.

„Werther". „Götz". „Egmont".

Ein Dichter war damals ein antisoziales, von der Gesellschaft ausgestoßenes Wesen mit dem ganzen Weh, aber auch mit dem ganzen Stolz des Einsamen in der Brust, der nichts mit der übrigen Menschheit gemein hat. Nur die Liebe stellt ein schwaches Band zwischen

ihm und seiner Umgebung her, in der Liebe darf er die Schmerzen bekennen, die ihn bedrücken, nicht die eigenen, sondern die Schmerzen einer gärenden Welt, die er im Busen trägt. Unter diesem Gesichtspunkt muß man Goethes Neigung zu Friederike Brion betrachten, sie hat einen literarischen Beigeschmack und unter einer literarischen Beleuchtung sieht er die Geliebte selber, ihre alternden Eltern, ihre Umgebung und das bescheidene Pfarrhaus in dem sonnigen Elsaß. Es ist ein Bild der Einfachheit und Natürlichkeit, das gerade durch diesen Zauber das empfängliche Herz eines jugendlichen Anhängers Rousseaus bestricken mußte. Die Szenerie mahnt an den „Landprediger von Wakefield", den bekannten Roman Goldsmiths, der damals wie die gesamte englische Literatur wegen seines echten Gefühles und seiner Kunstlosigkeit hoch geschätzt wurde. Ist's da ein Wunder, daß das hübsche, sinnige, naive und doch tief empfindende Mädchen dem jungen Dichter gefällt, daß er sich in sie verliebt und daß seine Liebe Erwiderung findet. Sie entsprach mit ihrem sanften Wesen und ihrer gemäßigten Heiterkeit Goethes weiblichem Ideal, ihre stille Gegenwart wirkte beruhigend auf den stürmischen Jüngling. Es war keine wild aufflammende Leidenschaft, mehr eine glückliche Stimmung, die den Dichter während der kurzen, kaum einjährigen Episode erfüllte. Immerhin war sie tief genug, um das Wesen seiner Lyrik von Grund auf zu ändern. Die Gedichte, die er Friederiken gewidmet hat, sind nicht sehr zahlreich, kaum mehr als ein Dutzend, aber sie zeichnen sich durch eine bisher unerreichte Tiefe der Empfindung aus. Es sind die ersten Zeugnisse des neuen Geistes.

Was der Dichter in Leipzig geschaffen hatte, das sind, gleichgültig ob sie besser oder schlechter ausgefallen sind, konventionelle Gedichte, zumeist tändelnde, spielende oder gar pikant schalkhafte Schilderungen einer verliebten Situation, bei deren kleinlicher Ausmalung die antike Mythologie und die überlieferte Allegorik Hilfsdienste leisten müssen. In den neuen Liedern ist alles Handlung und Bewegung. Die Natur ist nichts Totes mehr, keine künstlich aufgebaute Staffage für eine mehr oder weniger bewußt hineingestellte Gruppe, sondern der Dichter mit seinem selbstherrlichen Ichgefühl steht mitten in der Natur als ein notwendiger Teil von ihr. Wie er in ihr aufgeht, flutet sie zu ihm zurück und trägt ihm das wieder, was er aus der Fülle seines Herzens in sie hineingelegt hat. Das Subjekt ist die Beseelung des Objektes. Bäume und Sträucher, Wiesen und Bäche werden lebendig,

sie jubeln, klagen und lieben mit dem Dichter, sie verwachsen mit ihm zu dem All-Einen, zu dem Weltganzen, das in seinem überquellenden Herzen sich offenbart und in der Unendlichkeit seiner Liebe mitschwelgt. In neuen Bildern kommt diese neue Empfindung zum Ausdruck, wie sie in gleicher Kühnheit und Klarheit, in solcher sinnfälligen Schönheit und in so hinreißender Anschaulichkeit noch keinem früheren Dichter gelungen waren. Goethe hat in diesen Gedichten das Herz des modernen Menschen, ja man kann sagen, des Menschen überhaupt, zum ersten Male voll erschlossen. Wohl hat es große Lyriker vor ihm gegeben, Walter von der Vogelweide, Petrarka, Dante, Shakespeare, aber gerade diese Beispiele zeigen, daß unser Dichter etwas ganz anderes als seine Vorgänger geschaffen hat. In Dantes Lyrik hält es schwer zu sagen, in wie weit das Eigenerlebnis des Dichters reicht, in Shakespeares erscheint es zweifelhaft, ob ein solches überhaupt vorhanden ist. Gewiß liegt darin noch keine Unterlegenheit, aber es fehlt diesen Gedichten die letzte Offenbarung einer Menschenbrust, in der zum mindesten für den Modernen der Zauber und das Wesen der Lyrik bestehen. Diese Eigenschaften besitzt Goethe, er ist ganz individualistisch, alles ist erlebt, alles er selber. Versteht man unter Dichten eine bewußte Tätigkeit, so sind die Jugendgedichte scheinbar überhaupt nicht gedichtet, sondern sie quellen aus der Brust der Verfassers so unmittelbar und ungekünstelt wie das Lied des Vogels. Was Rousseau und den Seinen als Ziel ihrer Träume vorschwebte, das schien hier verwirklicht, die reine Poesie, die scheinbar ohne jede Anstrengung, ja ohne Bewußtsein sich formte, nur dadurch, daß der Verfasser die Stimme seines Herzens, die Stimme der unverfälschten Natur ertönen ließ.

Aber diese Auffassung ist falsch, und vor allem wird sie dem Streben des jungen Goethe in keiner Weise gerecht. In Straßburg hatte er die Bekanntschaft Herders gemacht und dieser hatte ihn in strenge Zucht genommen. Herder verkörpert den Wissensdrang der Aufklärung in der edelsten Form, nicht frei von einem romantischen Einschlag, der bei ihm den unsympathischen Dünkel der Vernunft, der dieser Richtung zumeist eigen ist, nicht aufkommen ließ. Begeisterte Hingabe an das Erkennbare, bescheidene Demut vor dem Unerforschlichen, das sind die Grundzüge von Herders Wesen. Er war nur um wenige Jahre älter als Goethe, hatte sich aber durch seine Schriften schon als Führer der Nation bewährt. Er ist zunächst der Gebende, Goethe der Schüler. Goethe erkannte seine Überlegenheit willig an, er warb um Herder,

und dieser hat ihm in seiner herben, satirischen Art, die damals durch widrige äußere Umstände und durch ein Augenleiden noch verschärft wurde, die Annäherung nicht leicht gemacht. In Briefen an seine Braut und seine Freunde rühmte er Goethe, aber dessen Gegenwart, besonders sein jugendlicher Überschwang und seine stürmische Unklarheit forderten den Sarkasmus des gereifteren heraus. Er behandelte seinen Schüler oft wie einen losgebrochenen Tollkopf und kritisierte dessen poetische Versuche mit beißendem Spott. Aber Goethe ließ sich nicht abschrecken, er mochte fühlen, daß ihm dieser Mann und nur dieser Mann Klarheit über sich selbst bringen könne. Herder verwies ihn auf das Vorbild Pindars, Shakespeares und des Volksliedes als die Künder der echten Natur. Mag dieser Gesichtspunkt auch falsch sein, so blieben diese Muster nicht weniger empfehlenswert für den werdenden Genius. Goethe wandelt jetzt auf ihren Spuren. Im Gegensatz zu der Rousseauschen Idee dichtet er schon jetzt im vollen Bewußtsein, wie man dichten soll, und noch mehr unter scharfer Ablehnung der älteren Poesie, wie man nicht dichten soll. Nur dadurch erklärt sich seine weitere Entwicklung, daß er bei aller Unmittelbarkeit der Empfindung eine bestimmte Idee in der Poesie zum Ausdruck zu bringen versucht und daß schon der Stil dieser Jugendgedichte auf bewußter Erkenntnis beruht.

Er hat damals im Elsaß Volkslieder gesammelt und verschiedene Beiträge zu Herders „Stimmen der Völker" geliefert, der als erster die Idee einer Weltliteratur faßte und die Poesien der verschiedensten Nationen zusammenstellte als einheitliche Zeugnisse des allumfassenden dichtenden Weltgeistes. In der Geschichte sah Herder die Offenbarung der Gottheit und unter seinem, des Theologen, Einfluß hat Goethe die Lösung von der Kirche, ja von dem Christentum vollzogen. Zu beiden hatte er von Haus aus nur schwache Beziehungen. In seiner elterlichen Familie herrschte die Frömmigkeit der Aufklärung, und der Gott, zu dem man dort betete, war die absolute Vernunft, ein unpersönliches Wesen, das auf die Seele eines tief empfindenden Kindes keinen Eindruck machen konnte. Später hat sich der Dichter als einen „dezidierten Nichtchristen" bezeichnet, als der „große Heide" wurde er gerühmt, auf der anderen Seite hat er für das Christentum, zumal für dessen Sittenlehre die anerkennendsten Worte gefunden. Der scheinbare Zwiespalt erklärt sich dadurch, daß er jede positive Religion verschmähte und zwar aus Religion, aus dem echt religiösen Gefühl,

daß das Göttliche in jedem Bekenntnis, in jeder von Menschen aufgestellten Glaubensformel nur einen unzulänglichen, wenn nicht gefälschten Ausdruck finde. Darum konnte er aber dem Gehalt des Christentums und der erhabenen Person seines Stifters voll gerecht werden. Sein religiöser Unglaube ist von einem platten Materialismus oder der billigen Vernünftelei der Aufklärer weit entfernt. Von ihnen, deren dürftige Vernunft überhaupt kein Welträtsel kannte, unterscheidet sich unser Dichter durch die Ehrfurcht vor dem Ewig-Unbegreiflichen, und ebenso von den Anhängern Rousseaus, die in ihrem selbstgewissen Kultus der Natur einen Ersatz für Religion, Philosophie und Ethik zu finden glaubten. Goethe war ein durch und durch ethischer Mensch, er brauchte keine äußeren Vorschriften, weil er das höchste Maß der Sittlichkeit in sich trug. Wenn er sich bald von der Gemeinschaft Rousseaus und der Stürmer und Dränger löste, so geschah es in der Erkenntnis, daß diese Lehre wohl die alte konventionelle Ethik stürzen konnte, aber außerstande war, eine neue, auf die freie Persönlichkeit gebaute zu schaffen.

Diese Unzulänglichkeit hat der Dichter wohl schon gefühlt, wenn auch nicht klar erkannt, als er die „Leiden des jungen Werther" schrieb. Der Roman ist dasjenige seiner Werke, das den Ideengehalt der Rousseauschen Lehre am klarsten wiedergibt, und deshalb mag er vor dem „Götz" behandelt werden, obgleich er dem Drama zeitlich nachfolgt. „Werther" gründet sich auf den Zwiespalt zwischen Herz und Welt, zwischen Ideal und Wirklichkeit, und seine Tendenz ist, daß der edle und freie Mensch in diesem Leben nicht glücklich werden kann, sondern rettungslos zum Leiden und zum Untergang bestimmt ist. Der Gedanke kommt um so klarer zum Ausdruck, als die Menschen, mit denen Werther zu tun hat, nicht böse sind, im Gegenteil es sind lauter gute brave Geschöpfe, aber kleine Geister, die sich mit der Welt und ihrer Ärmlichkeit abfinden, während ihm, dem Auserwählten, dieses einfache Kompromiß unmöglich ist. Er scheitert nicht an der Schlechtigkeit der Welt, sondern an der Welt überhaupt, er kann das richtige Verhältnis zum Leben nicht gewinnen.

Den Inhalt des Romanes bildet die Liebe eines jungen Menschen zu einem Mädchen, die ihm zuerst als Braut, später als Frau eines anderen unerreichbar ist. Er besitzt auf der einen Seite weder den Willen, diese Leidenschaft zu unterdrücken, noch die Kraft, ihrer Herr zu werden, auf der anderen ist er weder energisch noch gewissenlos

genug, um den Kampf mit dem rechtmäßigen Rivalen aufzunehmen und ihn aus dem Herzen der gemeinsamen Geliebten zu verdrängen. So leidet er und wühlt sich mit Wollust immer tiefer in sein Leiden hinein, bis ihm nichts übrigbleibt, als zur Pistole zu greifen und den für ihn unlösbaren Konflikt durch Selbstmord zu enden.

Auch der heutige Leser kann sich dem Zauber dieser Erzählung nicht entziehen, die auf der einen Seite unsagbar veraltet ist, auf der andern so frisch und ergreifend wie am ersten Tage. Was wir daran heute bewundern, ist die hohe Kunst und die erstaunliche Kraft, mit der der Verfasser den leitenden Gedanken ergriffen und in dem Helden und in einer Reihe glänzend gezeichneter Nebenpersonen dargestellt hat. Die Angehörigen des 18. Jahrhunderts dagegen sahen überall Natur und nichts als Natur. In unsern Augen ist Werther ein edler und guter Mensch, aber bei aller günstigen Veranlagung ein haltloser Jüngling ohne sittliche Festigung, ein phantasievoller Schwärmer, eine mehr ästhetische als ethische Natur. Er jagt einem Ideal von Glück nach, aber als es sich zeigt, daß sein Glück nicht von dieser Welt ist und daß sein Ideal ihn unglücklich macht, bricht er nicht mit dem idealen Traum, sondern mit der Welt, die ihm in ihrer Dürftigkeit unfähig erscheint, die berechtigten Wünsche eines freien Geistes zu erfüllen. Der Person des Helden vermögen wir heute nur geringe Sympathie entgegenzubringen, um so mehr fesselt uns die Kunst des Dichters, die unheimliche Kraft, mit der er die Zersetzung des Unglücklichen schildert, wie dieser sich immer tiefer in seine Leidenschaft hineinbohrt, bis er endlich zur Pistole greifen muß. Der tragische Ausgang ist auch in der heutigen Auffassung völlig berechtigt, nur daß er in unseren Augen nicht mehr auf einer moralisch objektiven, sondern einer subjektiven, durch die persönliche Anlage des Helden gegebenen Notwendigkeit beruht. Werther geht, wie wir ihn heute sehen, nicht an der Welt, nicht an seiner Liebe oder irgendwelchen feindlichen Mächten zu Grunde, sondern nur an sich selber, nur an seiner Schwäche, die es vorzieht den Schwierigkeiten, die das Leben ihm wie jedem bereitet, durch die Flucht zu entgehen, statt sie im Kampfe zu überwinden.

Ganz anders war die Auffassung der Zeitgenossen. Alles, was sie im Geiste Rousseaus träumten, ihr innigstes Sehnen, Hoffen und Verlangen, ihr Drang nach Freiheit und Natur, ihr Ekel vor einer überkonventionellen Kultur hatten hier Gestalt angenommen. Licht und Schatten schienen damals ganz anders verteilt als heute. Das Recht

war völlig auf Seiten Werthers, das Unrecht auf der der Gesellschaft, die ihm die Erfüllung seines Ideales verweigert und verweigern muß, weil sie das Große nicht versteht und niemals verstehen kann. Werther wurde von der Zustimmung des Jahrhunderts getragen, er verkörperte das allgemeine Ideal, er war der Vertreter der reinen Natur, der sich über die Niedrigkeit der anderen Menschen erhebt, kurz das Genie in seiner Einsamkeit nnd Unverstandenheit. Man betrachtete ihn damals durchaus nicht als einen Schwächling, sondern als ein reines hohes Wesen, das die Gesellschaft flieht, weil sie ihm nichts zu bieten hat. Er haßt die Menschen nicht, dazu empfindet er viel zu edel, im Gegenteil er bemitleidet und liebt sie. Die Liebe ist das Band, das ihn noch an die Welt fesselt, die Liebe zu der Natur und zu allen Wesen, in denen wie in ihm selbst ein Stück dieser Natur lebt. Dazu gehört Lotte, dazu gehören die einfachen Leute niedrigen Standes, zu denen er sich hingezogen fühlt, und dazu gehören vor allem die Kinder, denn sie stehen in ihrer Reinheit und Naivität der Natur am nächsten. Aber trotz oder besser durch diese Fülle von Liebe wird er unglücklich, nach der Anschauung des 18. Jahrhunderts, nicht weil er für das Leben zu schwach, sondern weil er zu edel ist. Der edle Mensch ist zum Leiden geboren. Das ist die Anschauung Rousseaus, und ein französischer Nachahmer des „Werther" Chateaubriand erklärte kurz darauf, je größer das Herz sei, um so größere Schmerzen müsse es erdulden. Wenn also der Held des Romans sein Herz verhätschelt und ihm gleich einem Kranken, wie er selber schreibt, jeden Wunsch und jede Laune erfüllt, so traf ihn nach der Meinung seiner Zeitgenossen nicht der geringste Tadel. Sein Herz ist ja die unverfälschte Natur, und es wäre ein Verbrechen, ihre Stimme zu unterdrücken. Wenn Werther in seinem Schmerz schwelgt und seine innere Zerrissenheit wie ein Geizhals seine Schätze hütet und täglich mehrt, so sah man gerade darin ein Zeichen seiner seelischen Größe, seiner Überlegenheit über die anderen Menschen, über die Philister, die sich ohne Leiden der dumpfen Welt anpassen und in dieser Jämmerlichkeit sich behaglich fühlen können. Die Gefühlsseligkeit, die wir heute als Schwäche ablehnen, und nicht nur als Schwäche des Helden, sondern auch des Romans, galt damals als Beweis tiefster Innerlichkeit und riß die Zeitgenossen hin, die sich in dieser Stimmung voll wiederfanden.

Werther macht den Versuch, sich von Lotte loszureißen und zu den Menschen zurückzukehren; er mißlingt und führt nur dazu, daß sein

weiches Herz von der brutalen Welt aufs Neue verletzt wird und daß er um eine Kränkung reicher sich noch inniger an seine Liebe klammert. Kein geringerer als Napoleon, sonst ein begeisterter Verehrer des Romans, hat daran Anstoß genommen und in der berühmten Erfurter Unterredung diese Stelle als einen psychologischen Mißgriff und als Unterbrechung der logisch fortschreitenden Handlung getadelt. Der Dichter gab dem Kaiser Recht, er war ja längst nicht mehr der Verfasser des „Werther" und es mochte ihm schwer fallen, sich in seine eigene jugendliche Gefühlswelt zurückzuversetzen. Der Tadel ist ungerechtfertigt. Wenn Werther es noch einmal mit den Menschen versucht, so liegt darin der stärkste Beweis seiner eigenen verzweifelten Lage und Stimmung. Es ist ein Zeichen seiner inneren Auflösung. Denn was kann ihm, dem Edeln, die Welt bieten? Ein krankes Herz kann sie unmöglich heilen. Dieser Versuch ist ein Abfall Werthers von seinem eigenen Ideal, aber gerade als solcher bezeichnend und notwendig zur Motivierung seines Selbstmordes. Was die Einsamkeit nicht vermocht hat, das soll die Gesellschaft bieten? Sie kann ihm nur Arbeit und Pflichterfüllung gewähren, aber Rousseauische Menschen können nicht genesen, indem sie sich mit anderen in Reih und Glied stellen. Gibt es für Werther nur noch diesen Ausweg, dieses Heilmittel der Philister, so ist sein Schicksal besiegelt. Wenn er er selber bleiben will, hat die Erde keine Stätte mehr für ihn.

Es ist bekannt, daß Goethe den Stoff seines Erstlingsromanes nicht frei erfunden hat, sondern daß er sich selbst als Kammergerichtsreferendar in Wetzlar in die Braut seines Freundes Kestner, Charlotte Buff verliebte. Das Ende war durch das Schicksal des jungen Jerusalem gegeben, der unter ähnlichen Umständen wie der Romanheld den freiwilligen Tod suchte. Aber Goethe war kein Werther, er überwand die Leidenschaft und befreite sich von ihr, indem ihm sein eignes Weh zur Dichtung wurde. Aber das geschah erst zwei Jahre nach den Ereignissen selber. Es ist also nicht, wie die heutige Theorie zumeist annimmt, das Erlebnis, das sich unmittelbar in Poesie umsetzt, sondern der Dichter konnte es erst gestalten, nachdem er Sammlung und Klarheit über sich selbst gewonnen hatte. Das Erlebnis ist und bleibt für den Schaffenden, mag er auch noch so persönlich sein, nur der Rohstoff; was diesen zur Dichtung erhebt, das ist die Stimmung des Dichters, und diese Stimmung liegt in dem Konflikt zwischen Herz und Welt, der die gesamte Zeit beherrschte und von

Goethe in besonderem Maße gefühlt wurde. So wenig wie Werther wußte er damals den Ausgleich zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit zu finden, und durch diese Wesensgleichheit, nicht durch die mehr zufällige Übereinstimmung der Ereignisse gewann das Werk seine ungeheuere packende und spannende Wirkung. „Werther" bietet ein Bild des Verfassers in einer bestimmten Lebensperiode wie später „Wilhelm Meister" oder „Faust". Diese Unmittelbarkeit tritt mit der ganzen stürmischen Gewalt der Jugend auf, und ihr ist es zuzuschreiben, nicht literarischen Vorbildern, unter denen besonders die „Neue Heloise" von Rousseau in Betracht kommt, daß dieser Roman in der Ich-Form und in Briefen geschrieben werden mußte, die nur an vereinzelten Stellen, besonders am Schluß durch die objektive Erzählung abgelöst werden. Keine andere Schreibweise bot die Möglichkeit, so scharf in die Seele des leidenden Helden einzudringen und die feinsten Zuckungen seines verblutenden Herzens bloßzulegen. Hier hat man das Gefühl, daß der Dichter nur in die Tiefe der eigenen Brust zu greifen brauchte, um das auszusprechen, was er selbst und sein Geschöpf empfinden.

Die Handlung verläuft in wunderbarer Steigerung, die Naturschilderungen sind auf das feinste dem jeweiligen Seelenzustand angepaßt, der Schluß ist noch heute von tiefster Wirkung und war zur Zeit des Erscheinens geradezu überwältigend. Selbstmord war noch nichts Alltägliches wie heute, wo man nur die Zeitung aufzuschlagen braucht, um einige Fälle aus gekränkter Liebe, aus Furcht vor Strafe oder wegen verfehlter Börsenspekulationen zu finden. Man betrachtete es noch als etwas Ungeheuerliches, etwas Grauenhaftes, daß ein Mensch dem eigenen Leben ein Ziel setzte. Man erblickte darin teils ein Verbrechen, eine Auflehnung gegen das göttliche Gebot und die gesellschaftliche Sitte, teils ein Zeichen antiker Heldengröße und Mannhaftigkeit. Es war die Todesart des Genies, das weder wie die Philister leben noch sterben konnte. Wenn Werther sich umbringt, so ist das die letzte Folge davon, daß er „anders ist als die anderen", die letzte Empörung gegen die Konvention und die gesellschaftliche Schablone. Es setzt das Siegel auf seine Persönlichkeit. Und der Fluch der Genies folgt ihm über den Tod hinaus. Die Menschheit, die den lebenden von sich stieß, ächtet auch den toten. Er, der Edle, erhält kein ehrliches Begräbnis, wie es jedem behäbigen Bürgersmann vergönnt ist. In der Stille der Nacht wird er verscharrt, nur ein Häuf-

lein Fremder begleitet ihn, die Freunde bringen es nicht über das Herz. „Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet." Das sind die letzten abgehackten Sätze des Romans, in denen die Tendenz noch einmal zusammengefaßt wird. Wie ein Peitschenschlag treffen sie den Rücken der damaligen Gesellschaft, wie eine flammende Anklage: Ihr habt ihn in den Tod getrieben, weil ihr für das Große und Schöne kein Verständnis besitzt und ihr beschimpft in eurer verlogenen Ehrbarkeit auch noch seine Leiche! Ich, der Dichter, reiße euch die scheinheilige Maske vom Angesicht und brandmarke euch, ihr hämischen Philister, an der Bahre dieses Edeln als feige Mörder und Verleumder!

Was ein in der Lehre Rousseaus erzogenes und begeistertes Geschlecht hören wollte, war ausgesprochen. Der Roman errang nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa einen ungeheuren Erfolg. Eine große Geistestat war vollbracht, und es war das erste Mal, daß ein deutsches Dichtwerk europäische Beachtung und Anerkennung fand. Das Werk Rousseaus schien, soweit die Poesie dazu beitragen konnte, getan, aber es war doch erst zur Hälfte getan. Werther stellt nur die eine Seite des Rousseauschen Menschen, des großen Individuums dar, die passiv-sentimentale; aber er besitzt auch eine aktive. Er braucht nicht nur unter dem Konflikt zwischen Welt und Wirklichkeit zu leiden, sondern er kann auch versuchen, die Wirklichkeit nach seinem Ideal zu zwingen, er kann versuchen, das Ideal in der Welt durchzusetzen. Er kann auch aktiv werden, er kann handeln. Freilich darf man unter „Handeln" keine planmäßige Betätigung des Willens, keine Durchführung klar erkannter ethischer Grundsätze verstehen. Das sind Dinge, die das Genie den Philistern überläßt, der geniale Mensch hat keine Prinzipien, sondern nur göttliche Eingebungen. Er wird also seinen Launen folgen, er wird im Bewußtsein seiner überlegenen Größe und seines Ausnahmemenschentumes mit Gott und der Welt hadern, er wird sich gegen jede Überlieferung empören, der Gesellschaft trotzen, und er wird als letzte Folge dieser subjektiven Veranlagung versuchen, die ganze Welt seiner Selbstherrlichkeit untertan zu machen und sie in den Strudel mit hinabzureißen, in den er selber versinken muß. Man hat für diese seelische Verfassung, die die Originalgenies jener Tage zum kleinen Teil besaßen, zum größeren vorspiegelten, die Bezeichnung „Titanismus" gewählt. Sie trifft die Sache in keiner Weise. Die antiken Titanen waren Riesen, die den Himmel

stürmen wollten und die Götter selber bedrohten. Die neuen Himmelsstürmer sind von Taten denkbar weit entfernt, desto gewaltiger aber in ihren Wünschen, Begierden und Launen. Ihr Titanismus ist nur eine Stimmung, eine Gefühlsseligkeit wie die Werthers, nur mit einem andern Inhalt. Statt auf die Unendlichkeit des Leidens ist sie auf die Unendlichkeit des Erreichens gerichtet, ohne daß ein praktisches Handeln überhaupt in Betracht käme. Es bleibt bei der Gefühlsschwelgerei, die von den größten Taten träumt, aber nicht eine, wenigstens nicht eine zweckmäßige verrichtet. Der sog. Titanismus ist ein ungeheures Kraftgefühl, bei dem die Kraft fehlt und nur das Gefühl vorhanden ist. Er bot anscheinend eine glänzende Unterlage für ein Drama. Nahm nicht der Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit in dieser Form ganz von selber eine dramatische, ja tragische Form an? Konnte es etwas Wirksameres geben als das große Individuum, das Genie, das die dumpfe Welt nach seinem Willen zu zwingen strebt, das sich trotzig gegen die ihm feindlichen irdischen und überirdischen Gewalten aufbäumt? Beruhten nicht die Tragödien des gefeierten Shakespeare, dieses größten Naturdichters auf diesem Gegensatz, auf dem Kampf des Einzelnen, mochte er Richard III., Macbeth oder Coriolan heißen, gegen die verständnislose Menge? Damit war das Wesen der englischen Renaissancetragödie zweifellos richtig erkannt, aber man übersah, daß sie sich auf ganz anders gearteter psychologischer Grundlage aufbaute. Shakespeares Menschen sind keine Phantasten und Rousseauschwärmer, sondern Realisten mit leidenschaftlichem Wollen und der Kraft, dieses Wollen gegen eine Welt durchzusetzen. Der Titanismus aber mußte dramatisch versagen, weil er zum Schluß nur eine Stimmung ist. Es ist bezeichnend, daß unter der großen Fülle von Theaterstücken, die die Stürmer und Dränger verfaßten, sich nicht ein wirkliches Drama befindet. Es sind dramatisierte Erzählungen, wenn nicht gar lyrische Ergüsse, die man auf ein dramatisches Streckbett gespannt hat. Die Dichter wollen nur sich selbst, nur ihr eigenes Genie geben, während Objektivität die Voraussetzung des Dramas ist.

Goethe hat die ganze Weltgeschichte nach dem Helden eines titanischen Dramas durchsucht, er hat an Prometheus, Cäsar, Faust und Muhamed gedacht, aber alle diese Entwürfe sind nicht fertig geworden, zumeist sogar bezeichnender Weise über spärliche Fragmente nicht hinausgelangt. Wie der Dichter damals unter dem Einfluß Rousseaus diese Männer sah, als Vorkämpfer des Ideals, als Titanen im Sinne

von Sturm und Drang, waren sie große Helden des Gefühles und des Wortes, aber nicht der Tat, also handlungsunfähig und undramatisch. Von „Muhamed" und „Prometheus" wurde später je ein Monolog zu einem lyrischen Gedicht ausgestaltet. Auch das ist bedeutungsvoll. Ihr Titanismus reicht gerade für ein Gedicht, aber nicht für ein Drama. Wenn sie erklärt haben, daß sie in der Idee ganze Welten einreißen und aus ihren Herzen wieder aufbauen können, dann ist er erschöpft. Die Stimmung bleibt im Lyrischen stecken, sie verwächst nicht mit den objektiven Ereignissen, und so kann aus ihr kein Drama entstehen. Auch „Faust" blieb Fragment. Wenn auch mehr an ihm ausgeführt wurde als von den andern Entwürfen, so waren es doch Bruchstücke ohne Verbindung, die erst nachträglich zu dem sog. „Urfaust" vereinigt wurden. Der Dichter verzichtete hier auch von Anfang an auf die feste dramatische Form, und gerade dadurch, daß er seinen Lyrismus frei ausströmen lassen konnte, gedieh das Werk weiter als die andern. Es war klar, daß der Titanismus als Grundlage eines Dramas ungeeignet war. Freilich wird Goethe das damals noch kaum erkannt haben, aber gefühlt hat er es, denn es ist sicher kein Zufall, daß er sich mit großem Eifer an ein bescheideneres Thema machte, das ihm der Zufall in die Hand spielte. Das Bewußtsein, das Gegebene ausführen zu können, gab ihm Kraft und Mut.

Die Selbstbiographie des alten Raubritters Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand hatte seine Aufmerksamkeit erregt. Der Ritter hatte sie als Gefangener geschrieben, als er nach mancherlei Streitigkeiten in die Gewalt der Städter geraten war. Er erzählt darin von seinen Händeln mit den Bambergern, dem schwäbischen Bund und andern Territorialherren, von Wegelagererkunststücken, Überfällen und Belagerungen, in denen er als unabhängiger kleiner Machthaber sich tapfer und listig herumschlägt und stets auf seinen Vorteil bedacht, sich geschickt zwischen den größeren Landesherren durchzulotsen weiß. Ein selbständiger Charakter kommt in der Schrift zum Ausdruck, die auf den modernen Leser mehr durch den altertümlichen Stil als durch den Inhalt den Eindruck der Aufrichtigkeit und Biederkeit macht. Goethe las sie mit den Augen Rousseaus, und so erschienen ihm diese Aufzeichnungen wie ein Stück der guten, alten Zeit, ein Zeugnis der unrettbar verlorenen Vergangenheit, da die Menschen noch treu, ehrlich und unverderbt waren und im Einklang mit der unverfälschten

Natur lebten. Unter diesem Gesichtspunkt wurde der alte Raufbold zum Vertreter einer untergehenden, besseren Vorzeit, zum Vorkämpfer der Freiheit und zum Bewahrer der Natur, den die neue, nichtswürdige Gegenwart nicht in ihrer Mitte dulden kann. Der Dichter bescheidet sich. Götz ist nicht das große, überlegene Genie, von dem das Jahrhundert träumte, aber er hat doch manche Züge von ihm, und auch er ist ein Einzelner im Kampfe gegen die Gesellschaft. So sind die Rollen verteilt. Auf der einen Seite stehen der Ritter und die Seinen, auf der andern, durch die ganze Kluft der Freiheitsidee getrennt, die Bamberger und Genossen. Hier das Recht, dort das Unrecht. Hier die Guten, edle, tapfere Männer und keusche Frauen, tüchtige Reitersleute und Knappen, die ohne Zwang brüderlich zusammenstehen und im Kampfe nur die ehrliche, offene Gewalt gebrauchen; dort die Bösen, eine überfeinerte Gesellschaft, die mit Verrat, Gift und Dolch arbeitet und durch Ehebruch sowie alle andern Laster befleckt ist. Die Verbindung der beiden feindlichen Lager wird, abgesehen von den äußeren Kämpfen, durch Weislingen hergestellt, der Götzens Schwägerin, die einfache, schlichte Marie, verläßt, um der dämonischen Adelheid am Bamberger Hofe zu folgen.

Es ist selbstverständlich und ganz im Geiste Rousseaus, daß die Guten in diesem ungleichen Kampfe erliegen. Georg wird erstochen, Götz stirbt mit einem Bekenntnis zur Freiheit auf den Lippen und mit einem Fluch über das Jahrhundert, das ihn, den Edeln, von sich stößt. „Es kommen die Zeiten des Betruges, es ist ihm Freiheit gegeben. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List und der Edle wird in ihre Netze fallen ... Freiheit! Freiheit!" Diese Worte des Sterbenden fassen die Tendenz des Stückes zusammen und rufen zum Kampfe gegen das verderbte Jahrhundert auf. Man hat Goethe den Vorwurf gemacht, daß er die historische Entwicklung völlig verkannt habe; und ganz gewiß dürfte uns kein Geschichtsschreiber eine Darstellung bieten, die das ritterliche Raubgesindel des Mittelalters als Vertreter einer höheren Sittlichkeit feiert. Aber für die Dichtung ist das belanglos. Was der geschichtliche Berlichingen war und tat, kann uns gleichgültig sein, uns geht nur der poetische an. Der Dichter schafft sich sein Recht und seine Geschichte, unabhängig von jeder Wirklichkeit selber; aber etwas anderes wirkt schädigend, daß in dem Drama Menschen zusammengestellt sind, die innerlich nichts miteinander gemein haben, die aus zwei verschiedenen Welten stammen und

nur durch eine Idee zusammengehalten, aber auch wieder getrennt werden, die nicht die ihre ist, sondern die erst von dem Verfasser in die Handlung hineingelegt wird. Der Konflikt und die Tragik werden nicht durch die Leidenschaften und die Taten der auftretenden Gestalten hervorgerufen, sie wachsen nicht aus ihnen heraus, sondern werden in sie hineingetragen durch ihre Gruppierung zur Freiheitsidee. Die einen bejahen, die andern verneinen sie, und mit der Klärung des beiderseitigen Standpunktes ist das Stück eigentlich erledigt. Was Götz und die Bamberger sonst noch tun, ob sie sich durch drei oder fünf Aufzüge bekämpfen, ist von untergeordneter Bedeutung und dient nur dazu, die vorgeschriebene Aktzahl zu füllen. Wenn das Drama in lauter Einzelheiten zersplittert, so liegt das, abgesehen von stofflichen Gründen, daran, daß die Leute ja nicht zu handeln brauchen, sondern nur ihre Stellung zur Freiheitsidee darlegen müssen. Wenn das geschehen ist, könnte sofort die Katastrophe eintreten, und was zwischen ihr und der Exposition liegt, ist trotz der Fülle der Ereignisse im dramatischen Sinne keine Handlung, sondern es sind retardierende Momente und Zustandsschilderungen.

Gerade in diese hat sich der Dichter mit besonderer Liebe versenkt, und sie bilden noch heute den großen Reiz des Stückes. Von der alten Ritterherrlichkeit wird ein prachtvolles Bild entworfen, das zwar prinzipiell unter einem falschen idealisierten Gesichtspunkt gesehen ist, im einzelnen aber mit einem gesunden, kräftigen Realismus gezeichnet wird. Unter Herders Anregung hatte sich Goethe mit Eifer in die deutsche Vergangenheit vertieft. In Frankfurt und Straßburg bewunderte er die gotischen Dome, am Rhein und Main grüßten ihn die alten Burgen. Das heilige römische Reich war noch nicht tot, es konnte in seiner Jämmerlichkeit weder leben noch sterben, und wenn der Dichter den ohnmächtigen Kaiser, die Reichstruppen, das Reichsgericht und alle die andern innerlich hohlen, aber äußerlich klangvollen tausendjährigen Einrichtungen mit übermütigem Spott auf die Bühne brachte, so war das ein Griff in die Gegenwart, der der Stimmnng der Zeit ebenso sehr entsprach wie die Darstellung der Rousseauschen Idee. Es sind offenbar diese Zustandsschilderungen, die dem Verfasser selber sein Erstlingsdrama lieb und wert gemacht haben. Er hat später mehrfach versucht, dessen Schwächen zu verbessern, und es ist ihm wohl gelungen, das Ganze straffer zusammenzuziehen und bühnengerechter zu machen, aber den tiefsten Mangel konnte er nicht aus-

merzen. „Götz" blieb eine dramatisierte Lebensbeschreibung, die im besten Fall eine Einheit der Person, aber nicht der Handlung aufweist.

In dieser Richtung wirkt auch der Stil des Stückes. Der junge Dichter nahm sich Shakespeare zum Vorbild oder besser die Natur, die man in Shakespeare zu finden glaubte. Man begeisterte sich für den großen Engländer, aber ohne jede sachliche Kenntnis. Man wußte nicht, daß auch er nur einer von vielen war und man hatte keine Ahnung von seiner historischen Stellung, seiner Entwicklung und seinem Theater. Sein Stil erschien nicht als etwas zeitlich Bedingtes, sondern als etwas absolut Mustergültiges, als ein Erzeugnis der Freiheit und der Natur selber. So übertrug man seine Darstellungsart, die für eine dekorationslose Szene bestimmt ist, auf die moderne Illusionsbühne und glaubte in seinem Geiste zu handeln, wenn man die Handlung in eine Unzahl von Szenen und Szenchen zerhackte, die undarstellbar sind und durch den überschnellen Wechsel keinen Eindruck aufkommen lassen. „Götz" ist ein Musterbeispiel des mißverstandenen Shakespearestiles und dadurch mehr für die Lektüre als für die Aufführung geeignet.

Goethe hat später erklärt, daß alle seine Werke nur Teile einer großen Gesamtbeichte seien. Man hat diesen Ausdruck wörtlich genommen und seitdem betrachtet es die Forschung als eine ihrer wichtigsten Aufgaben, Beziehungen zwischen den Geschehnissen des jeweiligen Werkes und den Lebensumständen des Verfassers bloßzulegen. Selbst wenn es gelingt, ist es von zweifelhaftem Wert, das Erlebnis ist immer nur Rohstoff und es liegt eine Verkennung und eine Unterschätzung des Kunstwerkes darin, wenn man in ihm das Wesen der Dichtung sucht. Goethes poetisches Erlebnis ist das Drama „Götz" in seiner Gesamtheit, und selbst wenn es zuträfe, würde es daneben nur eine untergeordnete Rolle spielen, daß einzelne Gestalten des Stückes aus einem wirklichen Ereignis erwachsen sind. In Weislingens Untreue will man einen Niederschlag von Goethes Verhältnis zu Friederike Brion finden. Er hatte sich kurz vorher nach einem beglückenden Liebesfrühling von ihr getrennt, wie auch Weislingen Marie nach einer knappen Zeit der Verlobung verläßt. So weit reicht die Ähnlichkeit, aber die Motive sind grundverschieden. Weislingen wird zum Verräter, weil eine schönere Frau ihn lockt, der Dichter dagegen handelte aus einer psychologischen Notwendigkeit, weil ihm eine dauernde Verbindung damals noch unmöglich war. Innerlich besteht also keine

Spur von Gleichheit zwischen Goethe und dem ungetreuen Liebhaber des Dramas, dessen Wechsel von einer Frau zur anderen schon durch technische Gründe geboten war. Es mußte eine Verbindung zwischen den beiden feindlichen Lagern hergestellt werden, und das konnte nach der ganzen Sachlage nur ein Mann sein, der zwischen beiden hin- und herschwankt. Die zwei repräsentativen Frauen des Stückes, Elisabeth als Verkörperung der einfachen Natur, Adelheid als die des sinnlichen Raffinements sind mit einer für einen Anfänger erstaunlichen Geschicklichkeit gezeichnet, Marie verblaßt dagegen völlig, und gerade sie sollte dem Dichter besonders nahe gestanden haben? Wenn ein Stück aus jener Zeit über Goethes eigene Auffassung der Liebe und seine Beziehungen zu den Frauen Aufschluß gibt, so kann das nur die um einige Jahre spätere „Stella" sein. Dort sagt Fernando von der Ehe: „Ich wäre ein Tor mich fesseln zu lassen. Dieser Zustand erstickt alle meine Kräfte, dieser Zustand raubt mir allen Mut der Seele, er engt mich ein, ich muß fort in die weite Welt." Das entspricht der Stimmung des jungen Dichters. Er war kein leichtsinniger Verführer und schon seine frühesten Beziehungen zu den Frauen sind von einem für sein Alter erstaunlichen Ernst getragen, aber an eine feste Verbindung konnte er nach seiner damaligen innerlichen Verfassung noch nicht denken. Mochte Friederike unter dem ihr unbegreiflichen Bruch leiden, mochte er sich selber schwere Vorwürfe machen, er mußte seine Bahn als ein „Unbehauster" weiterziehen.

Das Schauspiel „Stella" bedeutet in seiner ursprünglichen Fassung, die erst dreißig Jahre später bei der Aufnahme in die Gesamtwerke abgeändert wurde, einen Angriff auf die monogame Ehe, der der Dichter als höchste Errungenschaft der Liebe ein Zusammenleben mit zwei Frauen gegenüberstellte. Die Ehe war allen damaligen Genies ein Dorn im Auge, man verwarf sie als eine konventionelle Einrichtung ohne innere Berechtigung, als einen Zwang, dem sich das Individuum, je höher es steht, um so weniger unterwerfen kann. Der geniale Mensch pochte auf die Rechte seines Herzens und leitete aus der Natur selbst den Anspruch ab, seinen Gefühlen die Zügel zu lassen. Von der Ethik, die den Bedürfnissen der Gesamtheit entsprach, hatte man sich losgesagt, und eine neue, die sich auf die Freiheit der Person gründete, zu schaffen, war die Gesellschaft nicht fähig. Diese Auffassung der Liebe, die Abneigung gegen jeden unwürdigen Zwang, ist das Grundgefühl, aus dem „Egmont" erwachsen ist.

Das Stück ist erst wesentlich später fertiggestellt und veröffentlicht worden, aber es wurde schon kurz nach „Götz" konzipiert und teilweise niedergeschrieben. Auf jeden Fall gehört es durch seine ganze Tendenz zu den Werken der Jugendperiode. Egmont verkörpert den genialen Menschen in viel höherem Maße als Götz. Er steht auf den Höhen der Menschheit, ist der Abgott des Volkes, und die Herzen fliegen ihm zu. Das Spielen mit dem Schicksal, das blinde Vertrauen zu sich selber, das Herausfordern der Gefahr, das alles sind Züge, die sich in das Bild des auserwählten genialen Menschen einfügen. Und dieser Egmont ist ein Freiheitsheld. In dem Drama wird ja auch viel von der Erhebung der Niederländer gegen die Spanier, der Evangelischen gegen die Katholiken geredet, aber diese Gegensätze berühren den Helden so gut wie garnicht. Sein Freiheitsbedürfnis liegt nicht auf politischem oder religiösem, sondern ausschließlich auf sozialem Gebiet. Er fordert für sich das der großen Persönlichkeit gebührende Recht, sich frei von allen staatlichen und ethischen Schranken voll auszuleben. Er vertritt die Freiheit des Genius, und dessen Lebenssphäre ist die Liebe. Egmont liebt also, aber er liebt außerhalb der Gesellschaft, wie Werther und wie Faust ein Mädchen, das unter ihm steht. Denn nur in diesen von der Kultur weniger berührten Schichten ist die echte Natur zu finden, die allein die Liebe des großen Menschen verdient. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie gebunden die Phantasie des Dichters durch diese Gedankengänge seiner Zeit war, dann wird man um so mehr die große Kunst anstaunen, mit der er das entzückende Liebespaar Egmont und Clärchen geschaffen hat. Diese Liebe ist eine soziale Tat, ein Schlag gegen die monogame Ehe, deren Zwang die freie von Staat und Kirche nicht gebilligte Verbindung gegenübergestellt wird. Das war eine unerhörte Kühnheit im 18. Jahrhundert. Es handelt sich hier nicht wie im „Faust" um ein privates Liebesverhältnis, das sich heimlich unter dem Schutz einer kuppelnden Nachbarin abspielt, sondern um die Neigung des ersten Mannes im Staate, der nirgends ein Hehl aus seinem Abenteuer macht.

Nicht versagt sich die Majestät
heimlicher Freuden
vor den Augen des Volks
übermütiges Offenbarsein.

Goethe selbst wiederholte später in Weimar die Tat seines Helden, indem er Christiane Vulpius in freier Liebe in sein Haus nahm. An

der Entrüstung der Weimarer Gesellschaft über ihren Herrn Staatsminister läßt sich die ganze Kühnheit des „Egmont" für die damalige Zeit ermessen. Es war eine soziale Tat ersten Ranges, ein Geniestreich, der die Ansichten der Philister mitten ins Gesicht traf. Aus dem Wunsch, die freie Liebe zu feiern, erklärt sich auch die oft beanstandete Verklärung Clärchens am Schluß. Schon Schiller hat daran Anstoß genommen, daß das einfache Bürgermädchen sich im fünften Akt in die niederländische Freiheitsgöttin verwandelt, und gewiß erscheint es wie ein gewaltsamer Operneffekt, aber es soll dadurch gezeigt werden, daß die freie Liebe des höchsten Adels und des höchsten Aufschwunges fähig ist, daß sie in dieser Beziehung hinter der anerkannten Ehe nicht zurückbleibt, sondern sie sogar weit übertrifft.

Diese Liebe ist aber in dem Stück nur eine weitausgesponnene Episode. Sie dient nur zur Charakterzeichnung des Helden, wie überhaupt die dargestellte Handlung gleich der im „Götz" in der Hauptsache aus retardierenden Momenten und Zustandsschilderungen besteht, die mit dem Schicksal Egmonts kaum etwas zu tun haben. Nicht durch die Handlung, sondern durch die übergeordnete Idee, durch sein Verhältnis zum Freiheitsgedanken wird sein Untergang verursacht. Ein Mann wie er, dem die unbeschränkte Freiheit der Person ein Lebensbedürfnis ist, kann in dieser beengten Welt nicht leben. Die Gesellschaft kann ihn nicht dulden. Wollte er nach dem klugen Rat Oraniens aus Brüssel fliehen, so wäre das ein Abfall von sich selbst. Er würde auf das Niveau der Philister herabsinken, die gewohnt sind, für den kommenden Tag zu sorgen. Die schöne Sorglosigkeit ist das Lebensrecht des Genies, und die Einordnung in Reih und Glied, die Unterwerfung unter den objektiven Zwang des Tages kann Egmont so wenig über sich gewinnen wie Werther. So bleibt er und fällt in die Hände der Gegner der Freiheitsidee, die ihn umbringen müssen, nicht weil der Mann und seine Taten ihnen gefährlich wären, sondern weil sie die Idee, die in ihm lebt, nicht dulden können. „Egmont" zersplittert als Drama genau so wie „Götz". Die prachtvoll bewegten Volksszenen, die klugen Gespräche mit der Regentin, selbst die Liebe Clärchens sind Einzelheiten, die organisch mit der Handlung nicht verbunden sind, aber diese Szenen sind so meisterhaft durchgeführt, daß sie zu den besten und reifsten gehören, die Goethe geschrieben hat. Ihnen ist es zuzuschreiben, daß das Stück noch heute auf der Bühne eine volle Wirkung ausübt. Dazu kommt die hohe Kunst der Charakteristik. Von

der Person Egmonts geht ein Zauber aus, dem sich auch der kritische Leser von heute, der den Glauben an den genialen Menschen verloren hat, nicht entziehen kann. Die männlich kluge Regentin und das naive lebensfrische Bürgermädchen Clärchen sind zwei Frauengestalten, die mit der fehlenden Geschlossenheit und der Uneinheitlichkeit der Tragödie nicht zu teuer bezahlt werden. Es fällt in dem Stück auch manches ernste Wort über Volk und Politik, das von einer Menschenkenntnis und von einem Einblick in das Staatsleben zeugt, wie sie in der Schule Rousseaus nicht zu erlangen waren. Es sind zumeist spätere Zusätze, denn ehe „Egmont" vollendet und veröffentlicht wurde, hatte sich mit dem Verfasser selber eine große Wandlung vollzogen. Aus dem Originalgenie war ein herzoglich Weimarischer Staatsminister geworden.

III. Weimar und Italien.

„Götz" und „Werther" wurden mit Begeisterung aufgenommen. Es sind die beiden einzigen großen Tageserfolge, die Goethe in seinem langen Leben davongetragen hat. Die meisten seiner späteren Werke stießen auf Unverständnis und Gleichgültigkeit, ja sie fanden teilweise offene Ablehnung. Er eilte mit ihnen seiner Zeit voraus, während die beiden Jugendwerke das aussprachen, was damals in allen Herzen gärte. Sie fanden jubelnde, beinahe widerspruchslose Zustimmung wie selten die Erstlingswerke eines Verfassers und machten Goethe mit einem Schlage zu einem berühmten Dichter. Nur eine kleine Schar von Aufklärern stand schmollend beiseite. Weder der Rousseausche Gefühlsüberschwang noch die Shakespearische Wildheit und die Verherrlichung des Mittelalters entsprachen dem, was sie als vernünftig zu betrachten gewohnt waren. Zu ihnen gehörte auch Lessing, er konnte sich weder mit „Götz" noch mit „Werther" befreunden und hat aus seinem Mißfallen kein Hehl gemacht. Im Gegensatz zu den andern älteren Dichtern, zu Wieland und Klopstock, die die Bekanntschaft des jungen Genies suchten, hielt er sich von Goethe fern, wie auch dieser damals kein Bedürfnis empfand, Lessing näher zu treten. Im Alter waren die beiden Männer nur zwanzig Jahre auseinander, aber infolge der überschnellen Entwickelung der Zeit historisch durch eine breite Kluft getrennt. Mochten ihre Ziele auch nicht so verschieden sein, die Wege, auf denen sie sie zu erreichen suchten, lagen zu weit auseinander, als daß ein Zusammenwirken möglich gewesen wäre. Als sich später

ein gegenseitiges Verständnis anbahnte, wurde ein geplanter Besuch Goethes in Wolfenbüttel durch Lessings Tod vereitelt.

Aber abgesehen von diesen Sonderlingen, die zumeist schon einer überwundenen Vergangenheit angehörten, jubelte die gesamte Nation dem neuen Dichter zu. Man fühlte sofort, daß seine beiden Werke sich hoch über die gesamte vorhandene Literatur erhoben, daß sie etwas ganz Besonderes boten und Ewigkeitswerte enthielten. Seitdem hat Goethe mit dem Bewußtsein gelebt, daß er ein großer Dichter sei, ja einer der größten, den je die Erde getragen. Es gehörte die ganze sittliche Festigkeit des Mannes und seine bescheidene Ehrfurcht vordem, was er aus der Hand des Schöpfers empfangen hatte, dazu, um mit 23 Jahren diesem Bewußtsein nicht zu erliegen. Der frühe Ruhm ist ihm nicht zum Verhängnis geworden wie manchen anderen, die ein geringeres Anrecht darauf besaßen. Goethe kannte seine Bedeutung und er hat es bei den richtigen Gelegenheiten mehr als ein Mal ausgesprochen, was sein Volk und was die Menschheit ihm zu danken habe, aber er blieb frei von jeder Überhebung. Stolz war er nur in dem Sinne, daß „der Brave sich der Tat freut" und freuen darf. Der Beifall, den er fand, brachte seine Selbstkritik nicht zum Verstummen, im Gegenteil er hat sie erst geweckt, und es war gerade diese allgemeine Begeisterung, die den ersten Zweifel in seine Brust trug, ob er sich mit seiner Kunst auf dem richtigen Wege befinde. Ein edler Mensch leidet unter unwillkommenem Lob mehr als unter unverdientem Tadel. Es waren nicht immer die besten, zum mindesten nicht die ihm sympathischsten Geister, die seine Werke am lautesten in den Himmel erhoben. Von allen Seiten strömten die Originalgenies nach Frankfurt, wo sich der Dichter unterdessen als Rechtsanwalt niedergelassen hatte, um sich mit dem neuen „Bruder" anzubiedern, um ihn zu feiern oder noch mehr, da er in guten Verhältnissen lebte, um sich von ihm feiern zu lassen. Sie waren durchweg begeistert von ihm, von seinem Wesen wie von seiner äußeren Erscheinung und seiner bezaubernden Liebenswürdigkeit, aber wenn sie ihn lobten, so rühmten sie im Grunde nur sich selber und wenn sie seine Werke laut bewunderten, so priesen sie nur ihre eignen an. Sie benutzten Goethe, um für sich Reklame zu machen.

Goethe war von den neuen Genossen, ob sie sich ihm nun persönlich oder nur brieflich näherten, zumeist nicht in gleicher Weise entzückt. Ihre Maßlosigkeit, ihre selbstgefällige Geniepose und ihre schlechten Formen, hinter denen sich vielfach eine unsagbare innere Leere und

Eitelkeit verbargen, verletzten ihn. Goethe war ein Könner und jedes wirkliche Können drängt auf feste Gestaltung, auf Ordnung und Gesetzmäßigkeit. Mit der Darstellung des „Götz" und „Werther" war seine Sturm- und Drangperiode überwunden. Jeder Schaffende muß sich mit dem geistigen Besitz seiner Zeit abfinden, und das kann er nur, indem er ihn sich selbst aneignet. So war der „Titanismus" für Goethe nur Durchgang, für die anderen Ziel, sie blieben stehen, während er unaufhaltsam voranschritt. Vor allem konnte er sich mit den Nachahmungen seiner Werke, die wie Pilze aus der Erde schossen, nicht befreunden. „Götz" rief eine fäbelrasselnde Ritterromantik übelster Art und einen mißverstandenen Shakespearekultus hervor, daß selbst Herder seine warnende Stimme erhob und erklärte: „Shakespeare hat euch alle verdorben!" „Werther" wiederum tauchte ganz Deutschland in eine Tränenflut, so daß Frau v. Staël später spotten konnte, er habe mehr Selbstmorde auf dem Gewissen als die schönste Frau. Es wurde geradezu Mode, sich aus unglücklicher Liebe zu erschießen. Goethe sah mit Entsetzen die Geister, die er beschworen, die Zerrbilder seiner Werke, die sich alle auf sein Vorbild beriefen und mit einem gewissen Rechte berufen durften. Waren diese Nachahmungen auch nicht Geist von seinem Geist, so doch Fleisch von seinem Fleisch, sie erstrebten das gleiche Ziel, nur nicht mit ausreichenden Mitteln. Der Dichter sah ein, daß ein Kunstprinzip nicht das richtige sein konnte, das nur auf Laune und Willkür beruhte und daß die volle Hingabe an die eigene Persönlichkeit zur Auflösung aller festen Formen, zur Anarchie führen mußte. Wenn er in den nächsten Jahren, abgesehen von unbedeutenden Kleinigkeiten, nichts schrieb, wenn „Egmont" nicht vollendet wurde, „Faust" nicht von der Stelle rückte, wenn selbst die Gedichte an Lili nicht den Zauber der Friederike-Lieder erreichten, so liegt es daran, daß Goethe über seinen bisherigen Stil hinausgewachsen war und eine neue Weltanschauung noch nicht gefunden hatte und aus sich selbst auch nicht finden konnte.

Es ist eine erstaunliche Tatsache, daß dieser Dichter von unbegrenzten Fähigkeiten, der mit außerordentlicher Leichtigkeit produzierte, sobald er sich einen Stoff ganz zu eigen gemacht hatte, stets einer besonderen äußeren Anregung bedurfte. Gerade sein Schaffen ist ein Beweis, daß das Erlebnis nicht genügt, daß es sich nicht, wie die heutige Theorie will, von selbst in Poesie umsetzt, sondern daß es dazu noch eines Hebels bedarf, vermittels dessen der Stoff in der Stimmung des Künstlers

aufgeht. In Goethes Leben gibt es zwei Perioden größter Fruchtbarkeit, die erste steht unter dem Einfluß Herders, die zweite unter dem Schillers. Sein stärkstes Erlebnis in den folgenden Jahren, vielleicht sogar in seinem ganzen Dasein war die große Liebe zu Frau v. Stein. Sein Gefühlsleben war auf das heftigste angeregt, und trotzdem blieb diese Zeit beinahe die unfruchtbarste in seinem Leben und erst als Italien den klassischen Rahmen zu dem Bilde der Geliebten lieferte, konnte „Iphigenie" sich vollenden. Goethe vermochte aber nur zu schaffen, wenn er ganz in einem Werke aufging, niemals hätte er wie Shakespeare eine Bühne regelmäßig mit Stücken versorgen können. Dadurch bekommt seine Tätigkeit etwas Sprunghaftes, auf die hohe Flut folgt tiefe Ebbe, und eine solche Zeit der Ebbe bilden die nächsten Jahre.

Von dem, was er damals schrieb, besitzt nur „Clavigo" eine gewisse Bedeutung. Das Trauerspiel ist der letzte Ausläufer der Jugendperiode. In wenigen Tagen wurde es auf Wunsch Lilis hingeworfen, die die spanischen Abenteuer Beaumarchais' dramatisiert sehen wollte. Der kritische Freund Merck bezeichnete das Werk verächtlich als „Quark", und richtig ist ja wohl, daß man kein Goethe zu sein brauchte, um diese bühnengerechte, gut gezimmerte Familientragödie zu stande zu bringen. Sie ist mehr gemacht, als gedichtet. Sie knüpft an eine Vergangenheit an, die längst überwunden schien, an das bürgerliche Trauerspiel der Franzosen und besonders an Lessings „Emilia Galotti". Clavigo, Carlos und Marie entsprechen dem Prinzen, Marinelli und Emilia, der verführte schwache Held, der böse Intrigant und das schuldlose Opfer. Aber gerade dadurch ist das Stück wichtig. Der Verfasser wendet sich von der falschen Shakespearomanie ab, er sucht einen mehr objektiven und gebundenen Stil, er ist bemüht, die Formen wieder aufzubauen, die er selber zerschlagen hatte. Die Bühne schwebt ihm vor, und er betrachtet es nicht mehr als eine Entwürdigung des Geistes, ihrem engen Rahmen Zugeständnisse zu machen. In „Clavigo" zeigen sich die ersten Spuren einer Annäherung an die Welt und die Gesellschaft, allerdings nur einer äußeren Annäherung, keiner inneren Versöhnung. Der Held steht noch immer auf dem Werther-Standpunkte und stellt trotzig das Recht der Persönlichkeit und das seines Herzens der Gesellschaft und der objektiven Weltordnung entgegen.

Die äußeren Verhältnisse begünstigten die Umwandlung, deren erste Spuren sich in dem Drama zeigen. Der Dichter hatte sich in

Lili Schönemann, die verwöhnte und liebreizende Tochter einer begüterten Frankfurter Bankierswitwe verliebt und nach längerem Zögern auch mit ihr verlobt. Es war seine erste Liebe innerhalb der Gesellschaft, und Lili, die in ihrem Kreis wie eine kleine, launenhafte Königin schaltete, schleppte ihn durch alle Nichtigkeiten weltlicher Zerstreuungen. Goethe kehrte in die Gesellschaft zurück und das Originalgenie mußte sich, manchmal zähneknirschend und fluchend, im ganzen aber doch mit Laune und Geschick wieder zum Kulturmenschen erniedern. Soweit reichte der Zauber der Geliebten, aber auch nicht weiter. Das Abenteuer schloß wie im Falle Friederikens, obgleich diesmal kein Standesunterschied bestand, damit, daß er die Verlobung löste und das Mädchen fluchtartig verließ. Trotz größter Liebe und obgleich er selber schwer darunter litt. Er konnte es nicht über sich gewinnen, sich dauernd zu binden, er fühlte, daß ihm einstweilen noch jede Fähigkeit zum Haus- und Familienvater abging, und er war zu gewissenhaft, Lili in eine Lage zu versetzen, in der er sie nach seiner eigenen Voraussicht unglücklich machen mußte. Der tolle Goethe, wie ihn seine Bekannten oft spöttisch nannten, konnte sich noch nicht der hergebrachten Sitte einordnen. Die Literaturhistoriker erklären gewöhnlich, daß Lili dem Dichter eine „würdige" Gattin gewesen wäre, aber er hat weder damals noch später das Verlangen nach einer würdigen Gattin verspürt. Als er in reifen Jahren endlich heiratete, geschah es, um die Mutter seiner Kinder zu legitimieren. Goethe empfand wie viele der bedeutendsten Männer nicht das Bedürfnis, eine geistig hochstehende Frau beständig um sich zu haben. Durch die Ehe konnte er der Gesellschaft nicht gewonnen werden. Der alte Sturm und Drang hatte wieder über die Liebe gesiegt.

In Frankfurt hatte sich der Dichter nicht gut eingewöhnt. Die Tätigkeit als Anwalt sagte ihm nicht zu und wenn auch der auf seinen berühmten Sohn stolze Vater ihm hilfreich zur Hand ging, so blieb doch noch genug übrig, um ihm diesen Beruf zu verleiden. Dazu kam der Bruch mit Lili und die Verstimmung, die der Verzicht auf die vorteilhafte Heirat bei den Seinen erregte. Unter diesen Umständen war es ihm willkommen, Frankfurt zu verlassen und gerne folgte er einer Einladung des jugendlichen Herzogs von Weimar, der ihn schon als Thronfolger in seiner Vaterstadt aufgesucht hatte. Mehr als ein längerer Besuch war zunächst nicht in Aussicht genommen, aber aus den Wochen wurden Monate und Jahre, Goethe trat in

den herzoglichen Staatsdienst ein, avancierte trotz des Widerspruchs des Adels und der eingesessenen Beamtenschaft zum Minister und hat sein ganzes ferneres Leben in dem Städtchen an der Ilm verbracht. Äußere Gründe waren dafür in erster Linie maßgebend. Der Dichter war zwar von Haus aus wohlhabend, aber er war doch darauf angewiesen, einen erwerbenden Beruf zu ergreifen. Von seiner Feder konnte er nicht leben, selbst wenn er sich zum Tagesschriftstellern bequemt hätte. Unter diesen Umständen erschien dem ausgebildeten Juristen die Beamtenlaufbahn am geeignetsten, zumal unter den günstigen Bedingungen, die sich ihm dank der Freundschaft und Huld des Herzogs eröffneten. Er mochte hoffen, ausreichende Muße für seine künstlerische Tätigkeit zu behalten.

Zunächst war freilich von Arbeit überhaupt nicht die Rede, sondern es begann ein wildes, echt genialisches Treiben an dem jugendlichen Hofe. Die verwitwete Herzogin Mutter als älteste zählte erst 36 Jahr, der regierende Herr 18 und seine Frau 17 Jahre. Ihren Hof hatten sie sich dementsprechend zusammengestellt. Goethe wurde der geistige Leiter des lebenslustigen Kreises und immer neue Einfälle und Anregungen sprudelte sein Dichterhirn hervor. Jagden, Tänze, Schlittenfahrten, Eispartien, Aufführungen und Maskeraden gab es in Hülle und Fülle. Den braven Weimaranern wurde es manchmal angst und bange bei dem lärmenden Treiben, aber es galt ja gerade als stärkster Beweis von Genialität, den soliden Bürger, den Philister zu verblüffen. Karl August selbst war eine kraftvolle, gesunde Natur von klarem Urteil und gutem Geschmack, der sich dem neuen Geist mit freudiger Hingabe angeschlossen hatte. Das kleine Land freilich genügte seinem Tatendrange nicht und zu der Einsicht seines großen Freundes, daß der Wert einer Leistung nicht durch den äußeren Umfang bedingt sei, konnte er sich nicht aufschwingen. So blieb er unbefriedigt und seine reichen Anlagen führten nicht zu den Ergebnissen, die sein Land und besonders Goethe von ihm erwartete. Der temperamentvolle Fürst zersplitterte sich in Jagden, Liebschaften und Soldatenspielen und alle Versuche seines nur um acht Jahre älteren Staatsministers, ihn von diesen Nichtigkeiten abzubringen, blieben ohne Erfolg. Goethe empfand manche Enttäuschung über den Herzog, den er als seinen Zögling betrachtete, ohne daß jedoch die persönlichen Beziehungen beider darunter dauernd gelitten hätten. Es gab wohl Verstimmungen, aber in der Theorie blieb ihre Freundschaft

immer erhalten, wenn sie auch jahrelang nur geringe praktische Wirkung ausübte. Goethe machte die kraftgenialischen Spielereien einstweilen noch mit, aber er ging nicht darin auf. Die Aufnahme in die adlige Gesellschaft tat ihm wohl und mochte ihm, dem Bürgerlichen trotz des Lorbeers, der schon sein Haupt schmückte, schmeicheln. Der Adel stand dem Persönlichkeitsideal der Zeit näher als das Bürgertum, das völlig in den verschiedenen Berufsarten aufging. In der Hofgesellschaft herrschte eine größere Vielseitigkeit, ein freierer Zug und ein veredelterer Geschmack als bei den Städtern, und vor allem zeichneten sich die Damen durch eine bessere Bildung und eine größere Teilnahme an dem geistigen Leben aus. Der Dichter fand dort die Sympathie, die er zur Ausübung seiner Kunst brauchte.

Am wenigsten zunächst bei der Frau, die in dem folgenden Jahrzehnt den entscheidendsten Einfluß auf ihn und seine Entwicklung ausüben sollte, bei Charlotte v. Stein. Sie war um etwa acht Jahre älter als Goethe, also über die erste Jugendblüte hinaus. In einer freudlosen, unbefriedigenden Ehe mit dem geistig unbedeutenden Hofstallmeister des Herzogs hatte sie sieben Kinder geboren, von denen ihr vier durch den Tod entrissen waren. Auf persönliches Glück hatte sie verzichtet und wenn sie überhaupt von ihrem benachbarten Besitztum nach Weimar kam, so bewegte sie sich mit entsagungsvoller Zurückhaltung in der Lebensluft des kleinen Hofes. Die Urteile unbeteiligter Zeitgenossen über Charlotte lauten sehr verschieden, sowohl über ihr Äußeres als über ihr Wesen und ihre geistige Begabung, aber nicht auf die objektive Wirklichkeit kommt es an, sondern auf das, was Goethe in ihr gesehen und aus ihr gemacht hat. Die Gewalt seiner Liebe trug die Frau über sich selbst empor und verlieh ihr eine seelische Größe, die sie weder vorher besaß noch später nach Lösung des Liebesbundes behaupten konnte. Wenn sie diesen Bruch in wenig würdiger Weise hinnahm, so sind nicht nur Eifersucht und verletzte Eitelkeit die Ursache, sondern vor allem das quälende Gefühl, in das Gewöhnliche wieder hinabzusinken. Sie erschien dem Dichter als sein weibliches Ideal, dem das Wenige, was er in diesen Jahren an lyrischen Gedichten schrieb, gewidmet ist. Sie verhielt sich gegen seine stürmische Werbung zunächst ablehnend und erst als seine Leidenschaft eine ruhigere und mehr vergeistigte Form annahm, erschloß sie ihm ihr Herz. Es entstand jener herrliche Bund zweier auserwählter Menschen, von dem die später herausgegebenen „Briefe an Frau v. Stein"

ein herrliches Zeugnis ablegen. Ob es nur ein Bund der Seelen war oder ob Charlotte zeitweilig auch körperlich Goethes Geliebte war, kann füglich unerörtert bleiben. Gewährte die Neigung der schwergeprüften Frau ein ungeahntes, reines Glück, so wußte auch der Dichter, was er ihr zu danken hatte, und hat es später in den bekannten Versen ausgesprochen:

Einer einzigen angehören,
einen einzigen verehren,
wie vereint es Herz und Sinn!
Lida! Glück der nächsten Nähe,
William! Stern der schönsten Höhe,
euch verdank' ich was ich bin.

Frau v. Stein hat den Anhänger Rousseaus zu den Menschen zurückgeführt und ihn mit der Welt versöhnt. Sie hat den Übergang von der Willkür zur Gesetzmäßigkeit angebahnt. Mit dieser Liebe beginnt Goethes ästhetische Erziehung im Sinne einer harmonischen Verbindung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit im Zeichen der Kunst.

In derselben Richtung wirkte die amtliche Tätigkeit des Dichters. Zunächst waren es einzelne Verwaltungsabteilungen, die ihm der Herzog übertrug, um seinen großen Freund dauernd an Weimar zu fesseln. Er führte zeitweilig die Geschäfte des Kriegs- und Finanzministers und trat allmählich an die Spitze der inneren Verwaltung. Auch in der äußeren Politik hat er seinen Fürsten gut beraten. Besonderes Interesse wandte Goethe dem Bergbau und der Befreiung der Bauern von den allzu schweren Lasten zu. Der Dichter ist mit tiefem Ernst und im vollen Gefühl seiner Verantwortlichkeit an die neuen Aufgaben herangetreten, er hat sich durchaus nicht als Pegasus im Joche gefühlt, sondern dem praktischen Dienst eine rege Befriedigung abgewonnen, und wenn es zu einem Konflikt zwischen seinen Berufspflichten und seiner Kunst kam, diese in bewußter Weise zurückgestellt. Das Wohl der anderen wurde ihm wichtiger als die eigene Neigung. Der Beruf wurde für ihn zu einem Dienst an der Menschheit. Darin liegt die Bedeutung dieser praktischen Tätigkeit für die Entwicklung des Dichters. Er war gezwungen aus seiner Subjektivität herauszutreten, für andere zu sorgen und die Welt als eine gegebene Größe, als eine Wirklichkeit zu betrachten. Das objektive Denken tritt an Stelle des egozentrischen.

In die Weimarer Zeit fällt auch die erste Beschäftigung des Dichters mit den Naturwissenschaften. Er hat sich im Laufe seines langen

Lebens mit Geologie, Mineralogie, Optik, Botanik und Anatomie befaßt. Die Gelehrten werfen ihm vor, er sei in der Wissenschaft immer Dichter geblieben, aber dieser Tadel ist zugleich ein Lob. Goethe sah in den einzelnen Zweigen keine abgesonderten Wissensgebiete, sondern seine geniale Intuition hielt immer die Einheit in der Vielheit fest. Sein divinatorischer Blick hat ihm manches Phänomen erschlossen und ihn manche Zusammenhänge erkennen lassen, die dem am Tatsächlichen haftenden Auge der Forschung entgangen waren. In der Anatomie und ebenso in der Optik hat er jedenfalls trotz des prinzipiell verfehlten Standpunkts seiner „Farbenlehre" bedeutendes geleistet. Durch diese Studien aber änderte sich sein ganzes Verhältnis zur Natur. Sie hört auf, ein unwiederbringlich verlorenes Ideal zu sein, und sie wird ihm zu einer Realität. Sie ist nicht nur um des Subjektes willen vorhanden, daß der Mensch sein kleines persönliches Schicksal in ihr beweine, bejuble oder in sie hineinträume, sie lebt nicht durch die Idee, sondern im Gegenteil das Objekt ist das Ewigbleibende, das Alleinseiende. An Stelle des Naturgefühles tritt die Naturanschauung. Hatte der Dichter bisher die ganze Natur in der Enge seines Herzens zusammengefaßt, so tritt er jetzt aus sich heraus und sein Herz erweiterte sich zum Weltganzen. Diese Auffassung führte Goethe zu Spinoza. Im schulmäßigen Sinne ist er nie Spinozist gewesen, aber er fand bei dem Philosophen vieles, das ihn sympatisch berührte, besonders eine Ethik, die sich nicht auf der Autorität, sondern auf dem Rechte der Persönlichkeit aufbaute. Spinozistisch ist das volle Aufgehen im Objekt. Man kann Goethes Weltanschauung vielleicht als einen mystischen Spinozismus bezeichnen, der allerdings der scharfen Logik des großen jüdischen Denkers völlig fern lag.

Diese allmähliche Wandlung entfremdete den Dichter seiner bisherigen Schaffensart, aber noch fehlte ihm der neue Stil für das neue Denken. Seine Muse verstummte, und wenn man von den unbedeutenden Kleinigkeiten absieht, die er zur Belustigung des Hofes liefern mußte, sind diese Weimarer Jahre beinahe die unergiebigsten in seinem Leben. Es wurde zwar manches angefangen, aber gerade die wichtigsten Arbeiten wie „Tasso" rückten nicht von der Stelle oder kamen wie „Iphigenie" nicht zum endgültigen Abschluß. Es ist begreiflich, daß dieser Zustand den Dichter mit Unbehagen erfüllte. Den innersten Grund dieses zeitweiligen Versagens konnte er nicht erkennen, und so suchte er ihn in äußeren Umständen. Die Staatsgeschäfte, die

er früher gerne betrieben, wurden ihm zur Last, denn sie entzogen seine beste Kraft der Dichtung; die Gesellschaft sagte ihm nichts mehr, das genialische Treiben mochte, wenn es ein Jahrzehnt fortgesetzt wurde, kleine Geister noch immer unterhalten, einem Manne wie Goethe, der nun schon die Mitte der Dreißiger erreicht hatte, mußte es auf die Dauer fad und öde erscheinen. Die Festlichkeiten bei Hofe, die er mit seinen Versen bereichern mußte, stellten Ansprüche an ihn, die er nur noch widerwillig befriedigte. Diese Spielereien raubten ihm kostbare Zeit, ohne ihn selber zu fördern. Selbst seine Liebe zu Frau v. Stein füllte ihn nicht mehr aus. Seine Verehrung und Neigung waren noch die gleichen, aber der Zustand des Nichtgewährens, der den Jüngling beglückte und zu täglich neuer Werbung anspornte, zermürbte den reifen Mann. Die ganze Weimarer Atmosphäre wurde ihm unbehaglich. Das Dasein in der kleinen Stadt und in einer Hofgesellschaft, der man sich bei der herrschenden räumlichen Beschränktheit nicht einen Augenblick entziehen konnte, bedrückte und beengte ihn. Der Künstler forderte sein Recht, den das Bedürfnis zu neuen Lebensformen trieb. Goethe fühlte, daß er fort mußte, daß er sich von den Freunden losreißen mußte, wenn er den Dichter in sich retten wollte. Die große Rousseausche Sehnsucht nach Natur, das unstillbare Verlangen nach Alleinsein und die Abneigung gegen die Gesellschaft kamen wieder über ihn.

Das Ziel der Reise war von selber gegeben. Es konnte nur Italien sein. Alles, was die Rousseauisten in einer schalen Gegenwart vermißten, versetzten sie in eine zeitliche oder räumliche Entfernung. Irgendwo und irgendwann mußte ihr Ideal doch existieren, und Italien, das die wenigsten von ihnen besucht hatten und selbst diese wenigen nicht kannten, erschien ihnen als der Sitz ihres verlorenen Paradieses, wo die Natur selbst oder eine Kunst, die in ihrem Kerne wiederum Natur war, Land und Menschen geformt hatte. So sah auch Goethe aus der Ferne das Land seiner langjährigen Sehnsucht als den Gegensatz zu einer ihm lästig gewordenen Gesellschaft und Kultur, als die Stätte, wo die Natur in ihrer unverdorbenen Reinheit und unverblichenen Schönheit zu finden sei. Aus dieser Stimmung, nicht aus der Anschauung Italiens, ist Mignons Klage erwachsen: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?" Das Gedicht ist schon in Weimar geschrieben, ehe der Verfasser an seine Reise dachte.

Goethe hatte mehrfach Ansätze gemacht, die Alpen zu überschreiten, aber immer war er durch widrige Umstände zurückgehalten worden vielleicht auch durch das ahnungsvolle Gefühl, daß der Augenblick für diese Reise noch nicht gekommen sei, daß er selber noch nicht den größtmöglichen Vorteil von ihr haben werde. Diesmal stand sein Entschluß fest und um sich nicht umstimmen zu lassen, hielt er seine Absicht völlig geheim und trat, ohne den Freunden ein Wort zu sagen oder Abschied zu nehmen, die für seine Zeit große Reise an, die ihn einundeinhalb Jahre von der Heimat fernhalten sollte. Er zog aus, um das Ideal Rousseaus zu suchen, aber es ging ihm wie dem Sohn des Kis, er fand in Italien viel mehr und etwas ganz anderes, als er erwartet hatte, die Realität Homers. Für jeden überzeugten Romantiker wäre das eine schwere Enttäuschung gewesen, Goethe empfand keine Spur von einer solchen. Er hatte sich innerlich von den Anschauungen Rousseaus schon mehr losgelöst, als er selber ahnte, er war schon im Begriffe, sich von dem subjektiven Denken zum objektiven zu bekehren und aus der Welt der Willkür in die der Gesetzmäßigkeit zu treten. Italien setzte nur die angefangene Entwicklung fort, indem es den Dichter von der romantischen zur klassischen Anschauung leitete, das Subjekt mit dem Reichtum des objektiv-Bestehenden erfüllte und dadurch den Zwiespalt zwischen seinem bisherigen revolutionären Ideal und der Wirklichkeit des greifbaren Lebens schloß. Die italienische Reise ist kein Bruch in Goethes Leben, wie es vielfach dargestellt wird, sondern eine Brücke, sie hat den Übergang, den der Dichter auch ohne sie und unter allen Umständen vollzogen hätte, nicht verursacht, sondern nur beschleunigt und erleichtert. Auch andere Stürmer und Dränger strebten über die Alpen, aber sie kamen zurück wie sie ausgezogen waren. Sie fanden in Italien nur sich selber und in ihren Berichten spiegelt sich nicht das Land wieder, sondern nur ihr eigenes von romantischen Grillen gequältes Herz. Unter diesem Gesichtspunkte war es für Goethe ein Glück, daß er nicht schon früher die Reise unternommen hatte, sondern erst jetzt, zu einer Zeit, da er so weit war, daß er objektiv sehen gelernt hatte. Er *sah* Italien, er *sah* Land und Leute und er *sah* die Kunst der Renaissance und des Altertums. Goethe lebt jetzt nicht mehr in Ideen, sondern durch das Auge, er denkt nicht mehr, sondern er sieht. Erst nachdem er diese Fähigkeit erlangt hatte, konnte ihm Italien das bieten, was die Heimat ihm versagte, das neue klassische Kunstprinzip.

Goethe ist nicht als neugieriger Tourist oder bewundernder Kunstkenner gereist, sondern ausschließlich als Lernender, in klarer Erkenntnis, daß und was er in Italien zu lernen habe. Demgemäß hat er seine Reise eingerichtet und seinen Aufenthalt in den verschiedenen Städten nach gründlich durchdachten Plänen ausgenutzt, die peinlich genau eingehalten wurden. Er legte seinen Namen ab, um nicht durch seine Berühmtheit in die Gesellschaft gezogen zu werden, er ließ sich durch nichts von seinen Studien ablenken und dem nur Interessanten wurde kein Raum gegönnt. Nicht die Sehenswürdigkeiten als solche lockten den Dichter, sondern das Lehrhafte, das er in ihnen entdeckte. Mit rührendem Eifer ging dieser vierzigjährige Schüler ans Lernen und Umlernen, in dem Bewußtsein, daß seinem Streben der Erfolg nicht fehlen könne, daß er in Italien den gesuchten Schatz finden werde, den der modernen Bildung.

Er hat die Halbinsel von den Alpen bis Sizilien durchwandert. Die einzelnen Etappen sind in seiner Beschreibung verzeichnet, die er später aus Briefen an die Geliebte und die Freunde sowie aus seinen Tagebüchern zusammengestellt und ausgearbeitet hat. Eine Fahrt nach Italien war ja damals noch etwas Besonderes, jeder wollte davon hören, und so sind Goethes Berichte zumeist schon mit der Absicht einer späteren Veröffentlichung geschrieben worden. Es war, abgesehen von einem kurzen Aufenthalt in der Schweiz, das erste Mal, daß er ins Ausland kam, und so gibt es nichts, das ihm nicht fremd und neu wäre, aber ohne ihn zu überraschen. Von vornherein bringt er den Erscheinungen dieser unbekannten Welt ein volles Verständnis entgegen und alles betrachtet er mit dem geschulten Auge des Dichters, des Naturforschers und des Verwaltungsbeamten. Der übliche blinde Enthusiasmus der Italienfahrer fehlt völlig, im Gegenteil man fühlt sich häufig durch eine gewisse verstandesmäßige Kühle befremdet, an Stellen wo man etwas mehr begeistertes Gefühl erwartet. Goethe sieht, daß vieles in Italien anders ist als in Deutschland, aber durchaus nicht alles besser. Auf der anderen Seite läßt er sich durch die Verdrießlichkeiten des Alltags die Stimmung nicht verderben und mit ungemindertem Entzücken bewundert und studiert er nach der Methode seines Meisters Winkelmann die Kunst der Antike und der Renaissance. Der Dichter besaß mit seiner Zeit eine beschränkte Kenntnis des Altertums. Die Grenzen zwischen attischer Kunst, hellenistischem Barock, spätgriechischem Archaismus und römischer Nachahmung waren noch nicht

erkannt und manches Werk wurde noch als Zeugnis besten klassischen Geistes aufs Höchste bewundert, dem die heutige Wissenschaft nur einen sekundären Wert beilegt. Aber diese Irrtümer im Einzelnen beeinträchtigten die Gesamtauffassung nicht und gerade der Mangel eines überspezialisierten Studiums kam der Totalität des Eindrucks zu gute. Die historische Kritik fehlte noch, man war noch in der glücklichen Lage, die antiken Werke rein gefühlsmäßig zu erfassen und in ihnen nicht eine sonder die Kunst zu sehen.

Erstaunlich wenig ist in der Reisebeschreibung von Poesie die Rede. Bei der Durchfahrt durch Ferrara interessiert sich Goethe für das Straßenpflaster, nicht für das Schicksal Tassos, der dort sein großes Epos geschrieben hat. Freilich die damalige italienische Dichtung, die Poesie der gelehrten Akademien, bot so gut wie nichts, was auf ihn Eindruck machen konnte, aber er scheint auch kein Bedürfnis empfunden zu haben, Dante oder Petrarca, Virgil oder Horaz in Rom wieder vorzunehmen. Erst in Sizilien tritt ihm Homer näher. Nach seiner damaligen Auffassung neigte Goethe mehr zu den bildenden Künsten. Sie erschienen ihm gegenständlicher als die mehr abstrakte Poesie, die angeblich nur ein subjektiv getrübtes Bild der Dinge zu geben vermag. Die Ansicht ist in dieser Allgemeinheit falsch, richtig allerdings, wenn man die damalige Dichtung der Italiener, die Goethe im Auge hatte, mit der Malerei der Renaissance und der Skulptur der Griechen vergleicht. Dadurch erklärt sich die geringe Bedeutung, die in jener Zeit die Poesie für ihn besaß. Ja sogar der alte Zweifel tauchte wieder auf, ob er nicht selber zum Maler berufen sei. In Rom nahm er wieder Zeichenstunde, betätigte sich auf der Platte, studierte Anatomie und verbarg den weltberühmten Dichter, um mit diesen meist mittelmäßigen deutschen Künstlern ganz als einer der ihren zu leben.

Der Zweck, der Goethe beim Antritt seiner Reise vorgeschwebt hatte, war erreicht. Es war ihm gelungen, sich den objektiven Gehalt der italienischen Welt in seiner Person anzueignen und das Maß der ästhetischen Bildung zu erwerben, die als Grundlage seines neuen Schaffens dienen konnte. Es ist das klassische Ideal der ästhetischen Humanität, das er errungen hatte. Die Größe dieser seelischen Umstellung zeigt ein Vergleich des „Werther" und des Faustfragmentes auf der einen Seite mit den „Römischen Elegien" auf der andern. Dort ein Stürmen, Drängen und Toben, ein gieriges Taumeln nach Genuß, der dem Genießenden unter den Händen zerfließt und ihn doppelt unbefriedigt

zurückläßt; hier die stille Freude am Kleinsten, ein beseligtes Ausmalen der Situation und ein köstliches Genießen des gesicherten Besitzes. Dem Faust, der sich der ewigen Verdammnis weiht, wenn er nur zum Augenblicke sagt: „Verweile doch, du bist so schön!" antwortet jetzt der gereifte Dichter der Elegien:

Sage, wie lebst du? Ich lebe, und wären hundert und hundert
Jahre dem Menschen vergönnt, wünscht ich mir morgen wie heut.

Wenn der Held des Jugenddramas die Geliebte in seine Arme schließt so kann er sie nur vernichten. Seine Liebe ist Tod für sie, Qual für ihn selber. Der Mann der „Elegien" hütet sein Mädchen sorgsam, er genießt mit trunkenem Auge ihre körperliche Schönheit, aber ihn beglückt auch ihr schwellender Leib, der beiden Elternhoffnung verheißt, und er freut sich des Sprößlings, den die Geliebte ihm als sein Kind entgegenreicht. Seine Liebe ist Besitz. Der eine liebt in der Gefährtin nur sich selber, seine Liebe ist egoistischer Genuß, die des anderen Sorge und Freude mit der Geliebten. Die „Elegien" sind erst nach der Rückkehr in Weimar geschrieben, das dunkle Mädchen ist keine Römerin, sondern Christiane Vulpius, aber sie sind trotzdem das Erzeugnis des römischen Aufenthaltes. Properz lieferte die Form, aber der Gehalt ist keineswegs antik, wohl aber klassisch. Das Klassische ist nicht auf das Altertum beschränkt, sondern überall da, wo ein ungebundener Geist sich selber bindet und die ewigen immanenten Gesetze der Kunst, keine äußeren Regeln, anerkennt. Goethe ist in Italien zum Klassiker geworden. Aus der Willkür des Genies taucht der Genius empor, aus dem Chaos des Subjektivismus die Persönlichkeit, die die Außenwelt nicht mehr als etwas Feindliches, den Geist Ertötendes betrachtet, sondern ihre objektiven Bedingungen anerkennt und die Gesetzmäßigkeit als Grundlage der Schönheit und der Sittlichkeit verehrt. Das ist das Wesen von Goethes Klassizismus, die Versöhnung von Ideal und Leben, von Herz und Welt durch die Kunst. Aus Italien ist er als klassischer Dichter heimgekehrt.

Ungern verließ er das schöne Land, aber doch froh, nach der langen Trennung die Freunde wiederzusehen, freilich auch nicht ohne ernste Befürchtungen. Würden sie für die Fülle des Neuen, das er mitbrachte, Verständnis haben? Die Werke, die er ihnen aus der Ferne geschickt hatte, die ersten Zeugnisse seiner großen Wandlung, hatten nur eine laue Aufnahme und außer bei Herder kaum Zustimmung gefunden. Die Wirklichkeit war noch schlimmer. Die Gesellschaft zu Hause war

die gleiche geblieben, nur der Dichter war ein anderer geworden. Niemand verspürte Neigung, ihm auf den neuen Bahnen zu folgen, und mehr als je stand er vereinsamt da, ein Fremdgewordener in der Heimat. Goethe hatte während seiner Abwesenheit das volle Bewußtsein erlangt, daß er ein Dichter und nur ein Dichter sei. Er trat zwar nicht offiziell aus dem Staatsdienst aus, aber die Geschäfte übernahm er nicht wieder und beschränkte seine Tätigkeit auf die Oberaufsicht der Bildungsanstalten, der Universität, der Schulen und der fürstlichen Sammlungen, sowie später auf die Leitung des Hoftheaters. Carl August war damit durchaus einverstanden. Er war froh, den einsten Mahner, der sich noch dazu die Freiheit eines Freundes nehmen durfte, los zu werden, und wenn er ihm auch die alte Gesinnung bewahrte, so gingen die Interessen beider jetzt weit auseinander und ihre Verbindung wurde in den nächsten Jahren loser. Peinlich gestalteten sich die Beziehungen zu der einstigen Geliebten, zu Frau von Stein. Sie war alt und vergrämt geworden, sie machte dem Dichter kleinliche Vorwürfe wegen seiner heimlichen Abreise und seiner langen Trennung und wollte sich nicht mit der Freundschaft begnügen, die er ihr jetzt allein bieten konnte. Sie dachte nicht groß genug, um sich zu diesem Verzicht durchzuringen. So schloß diese reine Liebe mit einer häßlichen Verstimmung, die erst viele Jahre später durch das liebevolle Entgegenkommen des Dichters ausgeglichen wurde.

Der Riß wurde noch vergrößert durch Goethes Verbindung mit Christiane Vulpius. Das junge, mehr niedliche als hübsche Mädchen besaß in ihrer gesunden Natürlichkeit, ihrer ungekünstelten Frische und ihrem gefälligen Äußern gewiß Reize, die gerade einen gereiften Mann anziehen konnten, zumal einen, der sich jetzt in Weimar so einsam fühlte wie der große Dichter mit seinem Weltruhm. Daß sie nur ein geringes Maß von Bildung besaß, war in seinen Augen kein Nachteil, um so weniger, als er zunächst wohl an eine dauernde, aber keine lebenslängliche Verbindung dachte. Er war nicht mehr jung genug, um sich mit einer vorübergehenden Liebschaft zu begnügen, er verlangte neben der Befriedigung der Sinne nach Ruhe und häuslichem Behagen. Er brauchte, da seine Gesundheit mit den Jahren nicht mehr die beste war, einen Menschen, der für ihn sorgte. So nahm er Christiane in sein Haus und brachte durch diesen Schritt nicht nur sie, sondern auch sich selber in eine schiefe Lage, deren Peinlichkeit durch das Verhalten der Weimarer Damen noch vermehrt wurde.

Sie suchten etwas darin, nicht nur Goethes Genossin, sondern auch ihn selber ihre moralische Überlegenheit fühlen zu lassen. Seitdem er nicht mehr für das Vergnügen der Hofgesellschaft sorgte, hatte er aufgehört, ihr vergötterter Liebling zu sein; er war jetzt nur noch ein berühmter Mann, dessen Größe diese kleinen Geister als einen täglichen Druck empfanden. Sie entschädigten sich dafür, indem sie die Blöße, die er sich in ihren Augen gegeben hatte, gründlich ausbeuteten. Der weimarische Klatsch hat das Urteil der Nachwelt über Christiane beeinflußt. Wer es vorzieht, Goethe im Bunde mit einer schöngeistigen Frau zu sehen, wird es immer bedauern, daß er sich zu diesem Mädchen aus dem Volke herabließ, die nichts besaß als ihr hübsches Äußere und ein tüchtiges Herz. Alles, was über ihre Verfehlungen erzählt wird, hält einer Prüfung nicht stand. Sie hat ihren großen Gatten aufrichtig geliebt und für ihn geleistet, was in ihren Kräften stand. Er hat sie wieder geliebt und nicht nur das,-sondern er hat sie in ihrer klaren geschäftigen Art auch geschätzt. Ihre äußeren Reize verlor sie bald. Das mag für den Dichter eine Enttäuschung gewesen sein, aber selbst aus dieser Zeit liegen keine Anzeichen vor, daß er unter dem Zusammenleben mit einer früh gealterten, ungebildeten Frau gelitten habe oder daß es ihn eine besondere Überwindung kostete, sie später, allerdings unter dem Druck der Zeit, zu seiner rechtmäßigen Gattin zu machen. Sie sorgte für ihn, so gut sie es verstand, sie war ihm eine treffliche Hausfrau und die Mutter seiner Kinder, der er aufrichtig dankbar war, selbst wenn sie gesellschaftlich immer eine untergeordnete Rolle spielte. Goethe in seiner alles verstehenden Milde war der letzte, die ehemalige Geliebte einen Irrtum entgelten zu lassen, den, wenn es ein solcher war, er allein begangen hatte. Als sie vor ihm starb, war seine Trauer tief und er erklärte in einem Gedicht, „seines Lebens Gewinn sei ihren Verlust zu beweinen". Gerade die bedeutendsten Männer haben zumeist nicht das Bedürfnis nach einer dauernden Gemeinschaft mit einer geistig hochstehenden Frau. Eine Gattin, die ihm ebenbürtig gewesen wäre, konnte Goethe überhaupt nicht finden, so begnügte er sich mit einer, die ihm ein häusliches Behagen sicherte und keine Ansprüche an ihn stellte.

Trotz der unbefriedigenden Verhältnisse hat der Dichter niemals daran gedacht, Weimar zu verlassen. Er war innerlich und äußerlich, besonders durch den Ankauf seines schönen Hauses, schon zu stark mit der kleinen Stadt verwachsen, um einen Ortswechsel ins Auge zu fassen.

Ein größeres Maß von Verständnis hätte er aber auch an einem anderen Platze Deutschlands nicht gefunden. Die Nation berauschte sich damals an Gerstenbergs Roman „Ardinghello" und an Schillers erstem Drama, den „Räubern". Beides sind gewiß Werke, die den Durchschnitt weit überragen und den Beifall noch heute verdienen, aber der damaligen künstlerisch geklärten Auffassung Goethes widersprachen sie in jeder Weise. Sie verdankten ihren Erfolg durchweg Eigenschaften, in denen er keine Vorzüge erblicken konnte. Ihre Maßlosigkeit, ihre Wildheit, ihr derber Realismus, der in „Ardinghello" vor der breitesten Ausmalung des Lüsternen und Gemeinen nicht zurückschrickt, ihre subjektive Willkür, das Vordrängen der Persönlichkeit und das laute Pochen auf die angeblichen Rechte des eignen Herzens mußte einen Mann verletzen, der sich zu klassischen Kunstbegriffen durchgeläutert hatte. Die beiden Dichtungen erschienen ihm als ein Rückfall in eine barbarische Unkunst, die er allgemein überwunden glaubte, weil er selber sie überwunden hatte. Mit Entsetzen sah er, wie die junge Generation den „Werther" überwertherte und den „Götz" übergötzte. Goethe war keine Kampfnatur, und es war nicht seine Art, sich dem als falsch Erkannten scharf entgegenzustellen. Er hat zwar sein ganzes Leben lang, besonders im Alter zahlreiche Kritiken geschrieben, aber er sah die Aufgabe des Kritikers weniger in der energischen Abweisung des Schlechten als in der Anerkennung des Guten, mochte es auch noch so bescheiden auftreten, und in der Förderung aufstrebender Talente. Auch damals lag es ihm ferne, gegen die neue Schule, gegen Gerstenberg oder Schiller loszuziehen, obgleich dieser durch eine sehr ungünstige Kritik des „Egmont" Goethe sogar herausgefordert hatte. Der Dichter schwieg und zog sich von dem lauten Markte zurück, nicht weil er nichts zu sagen hatte, sondern weil Niemand da war, der ihn hören wollte. Es ist ein beschämendes Schauspiel, daß Deutschlands größter Dichter verstummte, weil er kein Verständnis fand. Es hat sich später in ähnlicher Weise mit Grillparzer wiederholt. Auch er zog es vor, nichts mehr zu veröffentlichen, als das Publikum seinen Stücken lau oder ablehnend begegnete. Aber Grillparzer schrieb weiter, wenn er auch die fertigen Dichtungen in seinen Schreibtisch verwahrte. Dazu war Goethe nicht Sonderling genug. Er hatte das Bedürfnis zwar nicht von dem Beifall der Menge, aber doch von der Zustimmung gleichgesinnter Freunde getragen zu werden. Das liegt im Wesen der Dichtung, denn Dichtung ist nicht Aussprache des eignen Erlebnisses, sondern Mitteilung an andere.

Nachdem teils in Italien, teils im Anschluß an den dortigen Aufenthalt „Iphigene" und „Tasso" vollendet und die „römischen Elegien" verfaßt waren, verfloß wieder eine Reihe von Jahren, in denen Goethe nur unbedeutende Kleinigkeiten schrieb. Die wissenschaftlichen Arbeiten wurden fleißig fortgesetzt, aber nicht dazu bedurfte es des Aufenthaltes in Rom, der in der „Iphigenie" die erste viel versprechende Frucht getragen hatte.

Der Erfolg der italienischen Reise schien in Frage gestellt. Die wild einbrechende Horde der neuen Dichter trampelte die Keime des neuen Frühlings nieder. Goethe mußte befürchten, daß seine Bemühungen um das klassische Kunstprinzip vergeblich wären und daß die Werke, die er ihm zu danken hatte, vereinzelte Splitter bleiben würden, ohne Wurzel im Geistesleben der Nation zu schlagen. Er konnte nicht ahnen, daß diese Dichter, deren Werke ihm so unsympathisch waren, schon in wenigen Jahren auch den Weg nach Griechenland suchen würden, daß vor allem dieser Schiller, der ihm der gefährlichste schien, gerade weil er ein wirklicher Könner war, aber einer, der offenbar auf einer falschen Bahn wandelte, dieselbe Entwicklung nehmen würde wie er selber. Den Übergang von der persönlichen zur klassischen, von der subjektiv-empfindenden zur objektiv-gestaltenden Kunst betrachtete Goethe als sein eigenstes Werk. Er stand ja nicht über, sondern innerhalb der Bewegung, und so konnte er nicht wissen, daß dieser Umschwung mit einer inneren Notwendigkeit sich vollziehen mußte, daß er nicht der Schöpfer sondern nur der Vollstrecker dieser Entwicklung war. Was er und seine Zeitgenossen im Altertum suchten, das war die Stillung der großen Rousseauschen Sehnsucht. Griechenland bedeutete für sie zunächst nur die Lokation des paradiesischen Naturzustandes, ein Land, das den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit noch nicht kannte. Das ist die Auffassung in Schillers „Göttern Griechenlands". Dieses Griechenland war ein Gebilde der Phantasie und als man die Täuschung erkannte, da blieben nur zwei Möglichkeiten, entweder sich in der großen Sehnsucht, zu verzehren, in dem Unglück ein Enkel zu sein, wie die Romantiker, oder das, was das Altertum bieten konnte, kräftig zu fassen

und im Ganzen, Guten, Schönen
resolut zu leben.

Das ist die Tat Goethes. Im Zeichen des ästhetischen Humanitätsgedankens wollte er Gegenwart und Vergangenheit, Ideal und Wirk-

lichkeit versöhnen. Die Tradition läßt sich nicht vernichten, sie ist stärker als jede Revolution. Auch das Altertum ließ sich nicht zu neuem Leben erwecken, die Toten können nicht wieder auferstehen, aber aus der Verbindung der antiken und der christlichen Welt entstand eine neue Kunst, die des Klassizismus. Goethe hat diese Entwicklung später symbolisch im dritten Akt von „Faust II" dargestellt. Aus der Umarmung Helenas und Fausts erwächst Euphorion. Es ist bekannt, daß er die Züge Lord Byrons trägt; bekannt sind auch die Gründe, die Goethe verhinderten, richtiger sich selbst als die edelste Frucht zweier Zeitalter, als die Synthese des klassischen und romantischen Gedankens hinzustellen.

IV. Die Werke der klassischen Periode.

Klassizismus bedeutet Nachahmung der Antike, aber in diesem beschränkten und äußerlichen Sinne sind die Bestrebungen Goethes nicht aufzufassen. Die Meister der Renaissance hatten in der ersten stürmischen Begeisterung für das wiedererweckte Altertum versucht, die Kunst der Lateiner und später die der Griechen in den modernen Sprachen nachzubilden und sich die klassische Form anzueignen; Goethe dagegen war bemüht, den Geist der Antike zu erfassen. In Italien war ihm das Altertum zum Erlebnis geworden und aus diesem Erlebnis, aus der klassischen Weltanschauung, die in seiner Person aufgegangen war, sollte die neue Kunst erwachsen. Der klassische Mensch betrachtet die Welt als Realität, der romantische als etwas Unwirkliches, das erst durch die Beziehung zum Subjekt, durch die Idee eine Bedeutung empfängt. Die klassische Kunst ist im Gegensatz zu der romantischen gegenständlich-objektiv, sie sucht die Einheit in der Vielheit der Erscheinungen, und ist daher auf das Einfache und Übersichtliche gerichtet. Sie strebt nach Schönheit, die sie im Verhältnis der Teile zum Ganzen, also in den Proportionen findet. Diese beiden großen geistigen Gegensätze von Klassisch und Romantisch haben begrifflich mit den viel gebrauchten, aber selten verstandenen Schlagwörtern „Idealismus" und „Realismus" nichts zu tun. Sie bezeichnen nur verschiedene Stilarten. Grundsätzlich ist sogar die klassische Kunst die realistischere, da sie von der Erscheinungswelt ausgeht, die romantische von der Idee, aber der Zug zum Ganzen, zum Allgemeinen und zur Einheitlichkeit bringt es mit sich, daß der klassische Stil mehr auf das

Typische gerichtet ist, der romantische dagegen nach Individualisierung strebt. Ersterer faßt zunächst das Allgemeine ins Auge, das er nur so weit differenziert, als es für das Gesamtbild erforderlich ist, letzterer dagegen hält sich zunächst an das Unterscheidende und versucht aus den einzelnen Zügen allmählich das Typische zu gewinnen. Der eine verfährt deduktiv, der andere induktiv. Mit dem Stoffgebiet haben diese stilistischen Darstellungsarten grundsätzlich nichts zu tun, aber in der Praxis wird der Idealstil sich dem Großen und Erhabenen zuwenden und das Kleine und Alltägliche vermeiden, während das Niedrige gerade gern von dem Realismus aufgesucht wird. Es ist eine völlig irrige Ansicht, daß darum dem einen oder dem andern ein größeres Maß von Lebenswahrheit zukomme, sondern jede echte Kunst ist gleich lebenswahr.

Goethes erste Werke in dem neuen Stil sind „Iphigenie" und „Tasso". Beide Dramen waren schon vor der Reise in Weimar entworfen, das eine sogar schon so gut wie ausgeführt, aber trotz jahrelanger Bemühung war es dem Dichter nicht möglich, sie im Norden abzuschließen. Dazu bedurfte es der italienischen Sonne. Diese Entstehung ist symbolisch für die beiden Dramen. Vom nordischen Geist ersonnen, sind sie vom südlichen gestaltet. Wenn man die äußerliche Nachahmung der Antike als klassizistisch, die innere Nachbildung als klassisch bezeichnet, so sind „Iphigenie" und „Tasso" klassische, aber keine antiken Werke, nicht einmal die „Iphigenie", obgleich sie einen griechischen, schon im Altertum beliebten und oft behandelten Stoff enthält. Es ist auch kein Zufall, daß die neue Richtung sich mit zwei Dramen anbahnt. Die Gegensätze zwischen der klassischen und romantischen Kunst waren gerade auf dramatischem Gebiet am schärfsten ausgebildet. Sophokles und Shakespeare schienen hier durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt und sie sind es auch, wenn man die beiden Dichter in der Art des 18. Jahrhunderts betrachtet, die den einen noch stark unter dem Gesichtspunkt des französischen Klassizismus, den andern unter dem der Stürmer und Dränger sah. Aber gerade weil sich die Geister und die Stilarten im Drama am schroffsten sonderten, mußte es einen Dichter locken, der mit vollem Bewußtsein den Bruch mit seinem bisherigen Schaffen vollzog. Sodann aber fand Goethe auf dramatischem Gebiet eine gewaltige Unterstützung von einer Seite, von der er es selber am wenigsten erwartete, von der klassizistischen französischen Tragödie, wie sie besonders Racine zu hoher Meister-

schaft ausgebildet hatte. Seine Kunst wurde damals infolge von Lessings oft ungerechten und übertriebenen Angriffen in Deutschland nur wenig geschätzt und sicher ist ja, daß er sich auf die Nachahmung der antiken Form beschränkte, in die er den Geist des Barocks goß. Aber mag sich auch die Ähnlichkeit zwischen den Franzosen und Goethes neuen Werken nur auf Äußerlichkeiten beziehen, so war es doch für den jüngeren Dichter eine schätzenswerte Hilfe, daß er moderne lebens- und bühnenfähige klassizistische Werke vor Augen hatte. Was sie ihm boten, waren die berühmten drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, die möglichst einfache, geradlinig verlaufende Handlung, die geringe Zahl der auftretenden Personen, von denen nicht mehr als drei gleichzeitig auf der Scene stehen dürfen, die Abwesenheit des Volkes und das Fehlen aller alltäglichen oder komischen Züge. Goethe selber war sich über diese Abhängigkeit kaum im Klaren, aber die Tradition, die von der „Phädra" Racines zu seiner „Iphigenie" führte, ist nicht zu verkennen.

Auch die Zeitgenossen haben sie erkannt und ihr sogar eine größere Bedeutung beigelegt, als sie verdient. Es war damals eine ungeheure Kühnheit, sich zu den klassizistischen Grundsätzen zu bekennen. Seit knapp dreißig Jahren war Shakespeare in Deutschland aufgetaucht und mit dem größten Enthusiasmus aufgenommen worden, Lessing hatte gezeigt, daß man es nicht wie die Franzosen machen dürfe, die junge Generation erblickte in der Regelmäßigkeit Racines den Gipfel der Unnatur; und nun kam auf einmal der Dichter des „Götz" und des „Werther", der Mann, der Shakespeares Ruhm am lautesten verkündet hatte und der zum deutschen Nachfolger des großen Briten auserkoren schien, und schrieb ein Drama, das allen diesen Erwartungen ins Gesicht schlug, ein Werk, in dem das damalige Publikum kaum etwas anderes als die Wiederbelebung der französischen Hoftragödie sehen konnte. Daraus ist die kühle Aufnahme zu erklären, der sowohl „Iphigenie" wie „Tasso" begegneten. Man begriff nicht und, wie zur Entschuldigung hinzugesetzt werden darf, man konnte nicht begreifen, daß hier etwas ganz anderes, etwas ganz Neues geschaffen war und man hielt sich daher an die Äußerlichkeiten. Goethe war zunächst ein Führer ohne Gefolge. Es gehörte der ganze Mut des Mannes und die Festigkeit seiner neu gewonnenen Überzeugung dazu, um an dem eingeschlagenen Wege festzuhalten und sich durch die allgemeine Verständnislosigkeit nicht beirren zu lassen. Kaum eine Stimme

erhob sich in ganz Deutschland zu seinen Gunsten. Er stand ganz allein, von Niemandem verstanden, es sei denn von dem einen, von dem er es am wenigsten erwartete, von Schiller, von dem Verfasser der ihm so widerwärtigen „Räuber". Selbst die deutschen Künstler in Rom, in deren Kreis Goethe zuerst die in Versen abgeschlossene „Iphigenie" vorlas, waren mehr überrascht und befremdet als begeistert, obgleich sie, die im Süden weilten, um sich den klassischen Geist zu eigen zu machen, durch ihren Beruf und durch ihren Aufenthalt am geeignetsten zu verständnisvoller Aufnahme dieses Werkes erschienen.

Die Problemstellung der beiden neuen Dramen ist die gleiche wie der früheren und des „Werther". Es handelt sich wieder um das Verhältnis des Einzelnen zur Masse, des großen Individuums zur Gesellschaft. Über diese Frage mußte Goethe zur Klarheit gelangen, denn sie ist die, die ihn und sein Jahrhundert am meisten beschäftigte, die Frage, ob eine Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit möglich sei. In den früheren Werken war sie verneint worden. Wie Werther und Götz, so sind auch Orest und Tasso durch die ganze Kluft der Idee von ihrer Umgebung getrennt. Sie ziehen einsam ihre Straße in der ihnen fremd oder feindlich gegenüberstehenden Welt, der eine durch den Fluch der Eumeniden, der andere durch das Kainsmal der Poesie als Außenseiter gezeichnet. Darin gleichen sie ihren Vorgängern, aber sie gehen nicht wie diese an der Welt zugrunde, sondern entsprechend der jetzigen Weltanschauung des Dichters werden sie im Gegensatz zu den Helden der Jugendwerke durch das Drama von der Verneinung zur Bejahung geführt. Sie erkennen die objektiven Bedingungen des Lebens an und werden mit der Welt versöhnt. Das ist die klare Handlung der „Iphigenie". Der Fluch der Erinnyen, in dem sich die Zerfallenheit Orests mit den Menschen symbolisiert, wird von seinem Haupte genommen. Ebenso liegen die Vorgänge im „Tasso", wenn sie auch dort infolge von äußeren Umständen weniger anschaulich hervortreten. Die Überwindung der romantischen Idee, daß der empfindende Mensch ein Ausgestoßener sei und als solcher das Recht habe, die Menschen zu hassen und zu verachten, das ist der Inhalt der beiden neuen Dramen, und dadurch besitzen sie trotz der Spärlichkeit der äußeren Geschehnisse eine wirklich dramatische Handlung, die in „Götz" und „Egmont" trotz der Fülle der Ereignisse fehlte. Hier wird ja nur das Verhältnis des Einzelnen zur Umwelt in seiner Glücklosigkeit dargelegt, d. h. ein Zustand geschildert, an den sich die un-

vermeidliche Katastrophe anschließt, in den neuen Stücken dagegen wird dieser Zustand durch die dramatische Idee aufgehoben. Dadurch entstanden im Gegensatz zu den früheren dramatisierten Lebensbeschreibungen geschlossene Dramen.

Es ist das einzigemal in seinem Leben, daß Goethe ein wirkliches Drama geschrieben hat. Auch das verdankt er dem Aufenthalt in Italien. Die dramatische Form hat er später noch mehrfach verwendet, aber es blieben zumeist Fragmente und selbst wenn diese Entwürfe zu einem Abschluß gelangten, so sind sie höchstens in der Form nicht im Gehalte dramatisch. Die Form wird nur gewählt, weil sie dem Dichter das Mittel gibt, eine Idee in schärferer Dialektik zu entwickeln, als es in einer fortlaufenden Erzählung möglich gewesen wäre. Diese Werke sind allegorische Dichtungen, wenn nicht gar philosophische Dialoge. Bestimmte Ideen nehmen in ihnen eine dramatische Ausdrucksform an, weil sie für Goethe und seine Zeitgenossen eine dramatisch zugespitzte Bedeutung besaßen. Der Dichter hat sogar später eine starke Abneigung, die sich bis zu einem Angstgefühl steigerte, empfunden, eine Tragödie zu schreiben. Er fürchtete, sich in Erregungen zu stürzen, die seine eigene, mühsam errungene Harmonie wieder zerstören könnten, er wollte keine Konflikte, die nur durch den Tod lösbar sind. Gerade weil er in jedes Werk die Gesamtheit seiner Persönlichkeit legte, hat er künftig das eigentliche Drama, den Kampf mit den Schicksalsgewalten in der eigenen Brust, gemieden. Die Furcht bestand, daß die Furie wieder erwachte, die der Zauber Iphigeniens beschworen. Goethe wollte sich nicht aufs neue einer Erschütterung aussetzen, die sein ganzes Nervensystem ergreifen und ihn selbst von der mühsam erklommenen Höhe des schönen Menschentums wieder in den Abgrund der ungebändigten Shakespearischen Leidenschaft hinabstürzen mußte.

Darin liegt auch die Begrenztheit des Goetheschen Dramas. Seine Tragödien dringen nicht in die letzten Tiefen des menschlichen Charakters, sondern sie halten sich im Rahmen der Gesellschaft. Die Gesellschaft ist aber nicht die Menschheit, sondern die jeweils führende Oberschicht eines Volkes, wie sie sich auf einer bestimmten Kulturhöhe unter dem Einfluß gewisser zeitlicher Strömungen darstellt. Wenn Götz und Egmont im Kampfe mit der Welt untergehen, Orest und Tasso dagegen die Kluft überwinden und versöhnt werden, so verneinen die einen und bejahen die andern nicht das Leben selbst, sondern die Kul-

tur ihrer Zeit, d. h. die Gesellschaft. Die Tragik aber, die allein Geltung für alle Zeiten besitzt, muß aus der Gespaltenheit, der Zerissenheit der menschlichen Natur selber hervorgehen. Goethe hat sie nicht dargestellt, aus subjektiven Gründen nicht darstellen wollen und aus objektiven nicht darstellen können, weil sie mit den Mitteln und mit der Auffassung, die er im Verein mit seinem gesamten Jahrhundert von der innersten Natur des Menschen besaß, überhaupt nicht zu entwickeln war. Die Lehre Rousseaus hat unsern Dichter durch die Befreiung aus der Konvention mächtig gefördert, aber sie hat ihm auch durch ihren konstruierten Gegensatz zwischen Natur und Kultur, zwischen Herz und Welt unmöglich gemacht, das tragische Problem in seiner letzten Tiefe zu erfassen. Goethes Tragik ist gebunden an diesen Konflikt seines Jahrhunderts und trägt daher einen zeitlichen Charakter. So sehr wir seine Dramen noch heute als Dichtungen bewundern, die höchste Form des Tragischen enthalten sie nicht. Schon heute empfinden wir, obgleich wir noch in den letzten Ausläufern der Rousseauschen Bewegung stehen, seine tragischen Probleme nicht mehr als tragisch, oder zum mindesten ist ihre Tragik schon stark gemindert. Der Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit existiert für die Heutigen im Sinne des 18. Jahrhunderts nicht mehr, und soweit er noch vorhanden ist, suchen wir seine Lösung auf anderen Wegen als in dem schönen Menschentum Iphigeniens. Auch dieses ist ein zeitliches Ideal, allerdings ein Ideal, wie es nur dieser einzige Mann, der gleichermaßen von dem Geist des Altertums und dem der modernen Humanität durchdrungen war, aufstellen konnte. Wenn man also Goethe den innersten Beruf zum Dramatiker absprechen muß, so wird dadurch seiner Größe als Dichter nicht zu nahe getreten.

Die Iphigeniensage ist schon mehrfach im Altertum behandelt worden, aber von den zahlreichen Stücken, die aus ihr erwuchsen, sind nur die beiden des Euripides erhalten, die in Aulis und die auf Taurus. Beide gehören nicht zu den besten Werken des Dichters, wie überhaupt die gründlichere Erkenntnis der griechischen Literatur dazu geführt hat, den Höhepunkt des attischen Dramas bei Äschylos und Sophokles zu suchen, und nicht bei Euripides, wie es noch Goethe und seine Zeit taten. Der jüngere Tragiker brach die Tragödie aus dem Mythos heraus, und gerade dadurch rückte er den Modernen näher und lockte in erster Linie zur Nachahmung. Er ist der am wenigsten antike Dichter. Seine „tauriſche Iphigenie" beruht auf dem Gegen-

satz zwischen Hellenen und Barbaren. Die Skythen besitzen die Tochter Agamemnons und ein heiliges Bild der Diana, zwar durch göttliche Fügung, aber doch gegen den Willen der Götter. Orest erhält den Auftrag zur Sühne des von ihm begangenen Muttermordes und zur Lösung von dem auf ihm lastenden Fluche die Schwester und das Bild nach Griechenland zurückzuholen. Nach hellenischer Auffassung steht der Barbare außerhalb des Rechtes und kann kein gesetzliches Eigentum erwerben. Was er besitzt, ist von Rechtswegen dem höher kultivierten Griechen verfallen, nur muß er verstehen, es sich anzueignen. Je schlauer und gerissener er dabei verfährt, desto besser; je gründlicher er die Barbaren hineinlegt, desto lauter erschallte der Beifall des athenischen Publikums. In dieser Auffassung tun sich Orest, Pylades und die wiedergefundene Schwester Iphigenie zusammen. Es gelingt ihnen, die Skythen zu überlisten und da eine Göttin ihren Betrug unterstützt, sich selbst und das erbeutete Bild in Sicherheit zu bringen.

Mit dieser Handlung vermochte ein moderner Dichter nichts anzufangen. Was Goethe daran anzog, war das Schicksal des Orest, seine Erlösung aus der glücklosen Vereinsamung. In ihm fand er sich selbst und das Spiegelbild seines eignen Lebensganges. Nicht daß sich etwa der Dichter als Orest fühlte und auch nur daran gedacht hätte, in seinem Helden ein Selbstbildnis zu entwerfen, aber die Wandlung des Griechen ist die idealisierte Darstellung seiner eigenen Entwicklung von selbstischer Verneinung zur Anerkennung der Welt, von der friedlosen Unrast eines Lebens gegen die Menschen zu der befreienden Ruhe eines Daseins mit den Menschen. Und Führerin war ihm dabei seine Iphigenie. Von der schönen Schauspielerin Corona Schröder, der schönsten Frau, die je dem Dichter näher getreten ist, mag sie die äußere Hoheit haben, die Seele gab ihr Frau v. Stein. Seit Dantes Beatrice ist keiner Frau eine solche Verklärung zuteil geworden. Wie der große Florentiner konnte Goethe sprechen: „Wenn mir Gott das Leben läßt, will ich von ihr sagen, was noch nie von einer Frau gesagt worden ist." Er hat alles getan, um die Gestalt zu heben und sie als den Inbegriff edelster Weiblichkeit und hoheitsvollen Neugriechentums hinzustellen. Sie erwuchs allmählich zur Zentralfigur des Stückes und drängte den Bruder Orest auf den zweiten Platz. Ihre reine Gegenwart entsühnt den Schuldbeladenen, scheucht die Furien zurück, und sie ist es, die das Netz des Betruges, das der schlaue

Pylades nicht nur dem Barbarenkönig, sondern auch ihr selbst und dem Bruder stellt, mit mutiger Hand zerreißt. Wahrheit und Weiblichkeit, Reinheit und edelste Sittlichkeit verleihen ihr eine Kraft, die Thoas überwindet, so daß das Drama in vollendeter Harmonie, in Anerkennung des Ideals der Menschlichkeit, ausklingen kann.

Shakespeare hat in einem seiner Dramen die gleiche Konstellation dargestellt wie in „Iphigenie". Es ist in „Maß für Maß". Auch dort hält der Herrscher, der die Schwester in Liebe begehrt, das Leben ihres Bruders in seiner Hand. Aber wie der englische Dichter Menschen sieht und darstellt, können sie nicht daran denken, sich auf den Boden der sieghaften Wahrheit zu stellen. Seine Leute hören in ihrer ungestümen Leidenschaft die Stimme der Vernunft nicht, sie wissen nichts von dem schönen Menschentum. Der Mann der Renaissance muß durch stärkere Gewalten überwunden werden, ehe er sich besiegt gibt und auf sein ungezügeltes Wollen verzichtet. So handelt der Mensch aus der inneren Unfreiheit seines Charakters heraus, anders der Angehörige des 18. Jahrhunderts, der durch den Humanitätsgedanken geläutert ist. Das Beispiel zeigt den Fortschritt und dashöhere Maß von Sittlichkeit, das sich die Menschheit in zwei Jahrhunderten erworben hat, aber es zeigt auch, daß die Lösung Goethes, so wundervoll und erhaben sie ist, doch nur eine Lösung aus seiner Zeit für seine Zeit ist. An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen. Der Humanitätsgedanke besitzt heute nicht mehr die Bedeutung wie vor hundert Jahren, ja in Überspannung des Nationalismus ist es Mode geworden, über ihn zu spotten, aber diese Weltanschauung hat eine Iphigenie hervorgebracht, ein Wesen, so erhaben und hoheitsvoll, und doch wieder so menschlich und echt weiblich, wie kein Zeitalter und keine Literatur etwas Ähnliches aufweisen kann. Iphigenie ist die herrlichste Blüte des deutschen Hellenismus. Was Goethe in Italien suchte, hat hier Gestalt gewonnen. Der Zwiespalt zwischen Herz und Welt, zwischen der Persönlichkeit und den objektiven Bedingungen des Daseins ist im Zeichen der ästhetischen Humanität geschlossen. Aber wie Goethe diese sieht, bildet sie nur die Unterlage der ethischen Humanität. In Iphigenie verkörpert sich die neue Sittlichkeit, die nicht mehr auf äußerlichen Vorschriften beruht, sondern auf dem Rechte des zur sittlichen Freiheit emporgediehenen Menschen. Das Ideal, nach dem das Jahrhundert gerungen, ist in dem Drama zur Tat geworden. Das Stück war in der ersten Fassung in Prosa geschrieben. Nach-

träglich hat es der Dichter in Verse umgearbeitet in dem richtigen Gefühl, daß dieser Inbegriff von Hoheit und Schönheit auch schon äußerlich durch die gebundene Rede über die Sprechweise des Alltags emporgehoben werden mußte.

Die stolze Höhe dieser Dichtung hat Goethe nur in diesem einen glücklichen Wurf erreicht. „Tasso", der zeitlich und sachlich mit der „Iphigenie" zusammengehört, besitzt wohl viele ihrer Vorzüge, bleibt aber als Ganzes hinter der Vorgängerin weit zurück. In dem jüngeren Stück, das erst nach der Rückkehr aus Italien veröffentlicht wurde, findet sich die gleiche edle und getragene Versprache und eine ähnliche verinnerlichte Handlung, die auf die Darstellung äußerer Vorgänge verzichtet und ganz im Seelischen aufgeht. Auch „Tasso" spielt unter Menschen, die auf ihrer adligen Kulturhöhe das schöne Maßhalten als Ziel des Lebens betrachten und die laute Leidenschaft als Störung der menschlichen Gemeinschaft unterdrücken. Ja, das neue Drama geht in dieser Beziehung noch weiter, vielleicht sogar schon einen Schritt zu weit. Es spielt an dem Hofe, an einem Hof, wo ein weiser Fürst die edelsten Männer, die besten und schönsten Frauen sowie die berühmtesten Künstler um sich versammelt. Unwillkürlich denken wir an Weimar, und in der Tat ist dieses Ferrara nichts anderes als der idealisierte Hof Carl Augusts mit seiner schöngeistigen Gesellschaft. Freilich die Wirklichkeit stimmte mit der poetischen Schilderung vielfach nicht überein, und besonders war der Herzog von der Abgeklärtheit Alfons' von Este weit entfernt; aber das, was Goethe und die besten seiner Freunde aus Weimar machen wollten, das ist in der Dichtung verwirklicht, eine Vereinigung freier menschlicher Persönlichkeiten, die sich über alles Gemeine erheben und im Bewußtsein des eigenen Wertes den der anderen schätzen und ehren. Sie geben dem Fürsten, was des Fürsten ist, dem Dichter, was ihm gebührt, und den Frauen, was sie mit Recht fordern dürfen. „Erlaubt ist, was sich ziemt." Aber das Geziemende steht nicht mehr in Gegensatz zu dem, was gefällt, sondern beides deckt sich. Das moralische Sollen ist identisch mit dem subjektiven Wollen. Aber diese Gesellschaft bleibt, wenn auch im besten Sinne, eine Hofgesellschaft. Die edle Mäßigung, die in „Iphigenie" unmittelbar aus dem Herzen quoll, die Erhabenheit des Tones, die sich dort aus der Würde der auftretenden Gestalten und aus der tausendjährigen Vergangenheit des Griechentums von selbst ergaben, erscheinen in „Tasso" als äußere Vor-

schriften, beinahe wie Anstandsregeln und guter Hofton. Es ist das Verhalten, das die Gegenwart des Fürsten jedem zur Pflicht macht, der die Ehre hat, vor ihm zu erscheinen. Dieser Eindruck wird auch dadurch nicht gemildert, daß der Schauplatz des Stückes aus der herzoglichen Residenz nach einem Sommersitz verlegt ist, wo die Mitglieder der fürstlichen Familie sich zwangloser geben dürfen und ihrer Umgebung eher ein gewisses Maß menschlicher Annäherung gestattet ist. In „Iphigenie" herrschte die Sittlichkeit, in „Tasso" die Sitte, allerdings keine Sitte, die eine inhaltsleere Konvention ist, sondern die als Ausdruck des historisch Gewordenen und des vernünftig Notwendigen allgemein anerkannt wird.

Das ist die Auffassung in dem Drama, wie es heute vorliegt. Die Gesellschaft ist die Hüterin der Ordnung und die Bewahrerin der Sitte. Aber diesen Standpunkt hat Goethe nicht von Anfang an eingenommen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Rollen in dem ersten Entwurf anders verteilt waren. Tasso vertrat damals die unveräußerlichen Rechte der großen Persönlichkeit und er sollte an der Beschränktheit der Gesellschaft zu Grunde gehen, die für das Edle und Große kein Verständnis besitzt. Das Stück behandelt wieder das alte Problem, das Verhältnis des Einzelnen zu seiner Umgebung, den Zwiespalt zwischen dem genialen Menschen und den objektiven Lebensbedingungen. Die Antwort, die Goethe auf diese Frage gibt, war im ersten Entwurf noch die gleiche wie im „Götz" und im „Werther". Das große Individuum muß scheitern, weil es in der Gesellschaft keine Lebensmöglichkeiten besitzt. Das höhere Recht war damals völlig auf Seiten Tassos, das Unrecht, aber auch die brutale Macht auf Seiten der Mehrheit, die ihn von sich stieß. Aber dieser Gesichtspunkt ist nicht festgehalten. In der langen Zeit, in der das Werk allmählich heranreifte, hatte sich Goethes Weltanschauung von Grund auf geändert, vom subjektiven Denken hatte er sich zum objektiven bekehrt. Wenn er früher Partei für den einzelnen nahm, so vertrat er jetzt die entgegengesetzte Seite, die der Gesellschaft. Sie erscheint nun als die notwendige Form der menschlichen Gemeinschaft, als die Trägerin von Sitte und Kultur, und hat als solche das Recht, die Unterordnung jedes Einzelnen zu verlangen, selbst die des großen Genies, des Dichters und des Künstlers. Die Unterwerfung unter das Gesetz erscheint nicht mehr als eine Entwürdigung des Genius, sondern als seine sittliche Pflicht. „Der Mensch ist nicht geboren, frei zu sein", das ist die Anschauung, die dem Drama zu

Grunde liegt, und das iſt die Antwort, die der reife Dichter jetzt dem Ruf des ſterbenden Götz nach Freiheit erteilt.

Es war unvermeidlich, daß durch dieſen ſchroffen Wechſel des Standpunktes etwas Zwieſpältiges in das Stück hineinkam. Die Behauptung, daß die führenden Charaktere uneinheitlich ſeien, geht vielleicht zu weit, aber ſie ſind unter verſchiedenen Geſichtspunkten geſehen, und dadurch treten ſie in eine unſichere, ſchwankende Beleuchtung. Es iſt wie ein Bild, das mit zweierlei Lichtquellen gemalt iſt. Licht und Schatten ſind nicht einheitlich angeordnet, und der Zuſchauer kann das Ganze nicht mit einem Blicke aufnehmen, ſondern muß wie der Schöpfer ſelber den Standpunkt wechſeln. Taſſo iſt gewiß von Anfang bis zum Schluß der gleiche, eine edle, aber empfindſame und reizbare Werthernatur, aber ſeine Auflehnung gegen die Geſellſchaft iſt in den erſten beiden Akten berechtigt, in den letzten eine Verkennung des ſittlichen Weltgeſetzes und eine Überhebung des Genies, wenn nicht gar ein knabenhafter Trotz. Der Held der erſten Aufzüge durfte die Augen zu der Prinzeſſin erheben, der ſpätere begeht damit eine Verletzung der gegebenen Ordnung. Ähnlich verkörperte Antonio zunächſt den Hof- und Beamtenadel, der dem Dichter ſeine bevorzugte Stellung nicht gönnt, ſpäter entwickelte er ſich zu dem überlegenen Staats- und Weltmann, der mit weiſer Klugheit den Übermut eines verwöhnten Jünglings in die gebührenden Schranken verweiſt. Der erſte Antonio beſitzt kein Verſtändnis für die Kunſt, der zweite keins für den Künſtler, ſoweit er ſich das Recht anmaßt, anders als andere Menſchen zu ſein. Wenn die kluge Leonore Sanvitale meint, daß Taſſo und Antonio nur deshalb Feinde ſeien, weil die Natur nicht einen Mann aus beiden formte, ſo trifft auch das nur auf die Perſonen der letzten Akte zu, in denen ſie ſich als Phantaſie- und Verſtandesmenſch mit allen ihren Vorzügen und Schwächen, als Vertreter der ſubjektiven und objektiven Weltanſchauung gegenüberſtehen. Dieſe Mächte ringen in jeder Menſchenbruſt miteinander, und es iſt dieſer Kampf zwiſchen dem moraliſchen Sollen und dem perſönlichen Wollen, den Goethe in allen ſeinen Dramen, freilich in der beſonderen Form ſeines Jahrhunderts dargeſtellt hat. Der Dichter fühlte ſich zu gleicher Zeit als Taſſo und Antonio. Gerade durch ſeine Zwieſpältigkeit bietet das Drama einen Einblick in das große Ringen, das er mit ſich ſelber auszutragen hat. Aber dieſe unentſchiedene oder wechſelnde Haltung hat auch die Unklarheit des Stückes verſchuldet.

Unter ihr leidet besonders der Ausgang. Wie er ist, erscheint er unmotiviert und unharmonisch. Der Tasso des ersten Entwurfes war wie Werther dem Untergang geweiht; der Held des ausgeführten Stückes, der durch schweres Leid zur Anerkennung der sittlichen Ordnung und der objektiven Welt emporwächst, der sich an Antonio, „an den Felsen, an dem er scheitern sollte", klammert, dieser Tasso kann und muß am Leben bleiben. Wenn ein Verstoß durch Leiden gesühnt werden kann, so hat Tasso gesühnt. Er wäre wert, nicht nur daß Antonio ihn tröstete, sondern daß der Fürst selber ihn in die Arme schlösse und verziehe. Jedoch dem steht die Hofrangordnung entgegen. Nur ihretwegen muß er aus den „liebgewordenen Verhältnissen" ausscheiden. Goethe hat sich mehrfach dagegen gewendet, daß das Trauerspiel den Tod des Helden erfordere, und ein Ausscheiden aus liebgewordenen Verhältnissen als hinreichend für die tragische Katastrophe erklärt. Das mag richtig sein, aber doch nur dann, wenn damit die innere Vernichtung des Helden verbunden ist. Tasso ist aber nicht vernichtet, im Gegenteil er geht gleich dem Dichter als Sieger über sich selbst aus diesem Kampfe hervor, und er erhebt sich über seinen einseitigen Subjektivismus zur Anerkennung der objektiven Lebensmächte. Dieser Tasso kann weiter bestehen. So ist der Schluß unsagbar traurig, aber nicht tragisch; er ist auch unklar und unbefriedigend, weil er es im Dunkel läßt, ob der Unglückliche trotz der gewonnenen Erkenntnis untergehen oder sich zu einem neuen Leben aufraffen wird.

„Tasso" ist das letzte wirkliche Bühnenwerk Goethes. Das Drama ist die Kunstform seiner Jugend. Er selbst war eine mehr epische Natur, und nur solange in ihm selber die geistigen Mächte des Jahrhunderts mit dramatischer Wucht zusammenstießen, benutzte er das Drama als Ausdruck der eigenen Gärung. Mit „Iphigenie" war diese überwunden. Der Dichter war zum Manne geworden und hatte sich durch die befreiende Tat zur Klarheit durchgekämpft. Die Schwächen des „Tasso" lassen sich vielleicht dadurch erklären, daß er Wunden wieder aufriß, die „Iphigenie" geschlossen hatte. Wenn Goethe von nun ab auf das Drama verzichtete, so liegt es daran, daß er in dieser kontradiktorischen Form nichts mehr zu sagen hatte. Der Strom seines Schaffens fließt jetzt ruhig und breiter dahin, der Durchbruch durch das Gebirge ist vollzogen, die Ebene nimmt ihn auf. Der Sturm hat ausgetobt. Auch in seiner Lyrik vollzieht sich ein Wandel. Auch sie wird klassisch, d. h. anschaulich und gegenständlich. Es ist nicht mehr wie in den Jugend-

gedichten das Gefühl, das die ganze Natur ergreift und mit dem Leben des Subjektes beseelt, sondern die Gegenstände sprechen zu dem Dichter. Er wird allgemeiner und sucht mehr typische Gefühle darzustellen. Das erste Zeugnis dieser neuen Lyrik sind die schon erwähnten „Römischen Elegien". Sie übertragen die Liebe zu Christiane nach Rom und schildern dies Erlebnis in klassischer Idealität. Der Verfasser war damals ein Mann von vierzig Jahren, und die Liebe des gereiften Dichters äußert sich naturgemäß anders als die des schwärmenden Jünglings. Die deutsche Literatur besitzt gewiß keinen Mangel an Liebeslyrik, aber entweder stammen diese Gedichte wirklich aus der gärenden Jugend der Verfasser, oder die Dichter werden durch das Gefühl in eine Stimmung versetzt, daß sie die Klänge der ersten Zeit junger Liebe bewußt oder unbewußt wiederholen. Goethe dagegen geht seine eigenen Wege, er hat den Mut, die Empfindungswelt des reifen Mannes darzustellen, wie er sie selbst durchlebte. Die Liebe zu Christiane war keine Neigung, die ihn mit der Allgewalt des ersten Erwachens packte wie die zu Friederike, keine Anbetung des Ewigweiblichen wie die zu Frau v. Stein, und so mußte sie sich auch anders äußern. Die „Römischen Elegien" sind frei von jeder Schwärmerei, sie verzehren sich nicht in schmachtender Sehnsucht nach der Geliebten und betrachten diese nicht als weltfernes Ideal, sondern sie schildern das Glück des Besitzes, das Behagen, das aus dem ungestörten Genuß, aus der Lust der befriedigten Sinnlichkeit hervorgeht und den Genießenden mit kräftiger Lebensenergie erfüllt. Der Humor spielt eine Rolle dabei, denn die kleinen Neckereien, Torheiten und Irrungen der Liebe sind Spielereien, zu denen sich der gereifte Mann mit schalkhafter Überlegenheit herabläßt. Diese Auffassung nähert sich der antiken, die ja auch in der Freude am Besitz aufgeht, ohne die Geliebte zum sehnsüchtig begehrten Ideal zu erhöhen. Wenn also Goethe die lateinischen Elegiker, in erster Linie Properz, als Vorbild nahm, so bedeutet das keine äußerliche Nachahmung, sondern es beruht auf einer Wesensverwandtschaft, auf dem klassischen Empfinden, das ihm zur zweiten Natur geworden war.

Bedenken erregt allerdings der Gebrauch des antiken Versmaßes. Darin lag der erste Schritt auf der abschüssigen Bahn des Klassizismus, zum Alexandrinertum, d. h. zur schulmäßigen Nachahmung der großen Vorbilder. Zwar sind Goethes Hexameter und Pentameter von einer antikisierenden Durchbildung weit entfernt und haben wegen ihrer Unregelmäßigkeit den Spott der Philologen herausgefordert, aber bei

aller Freiheit tun sie der deutschen Sprache doch Gewalt an. Dieser Rhythmus ergibt sich nicht von selber aus dem Gehalt, er ist nicht dessen notwendiger Ausdruck, sondern er bleibt eine willkürliche, sprachfremde Form, in die der Inhalt gezwängt wird. Goethe freilich hielt den Gebrauch des klassischen Metrums gerade bei den „römischen Elegien" für notwendig, weil sie manche heikle Situation schildern, die durch das Versmaß einer entschwundenen Zeit angeblich an Unmittelbarkeit und Peinlichkeit verliere. Den Grund kann man nicht gelten lassen. Die Darstellung der Elegien bedarf keiner Abschwächung, aber wenn sie deren bedürfte, würde durch die Verwendung einer gegenwartsfremden Form nichts erreicht. Der Gebrauch der antiken Metren, selbst wenn er sich wie bei Schiller und Goethe auf den Hexameter und Pentameter beschränkt und nicht wie bei ihren klassizistischen Nachahmern bis zu unlesbaren Anapästen und Asklepiadeen geht, bleibt ein Mißgriff und ist nur geeignet, das Kunstwerk dem eigenen Volke zu entfremden. Das hat Goethe zu seinem eigenen Schaden erfahren, als er wenige Jahre später zum Epos überging und „Reineke Fuchs" sowie „Hermann und Dorothea" schrieb. Man sollte meinen, daß gerade diese Werke außerordentlich populär sein müßten. Das eine behandelt die Tierfabel, das Muster eines gesunden, volkstümlichen, niederdeutschen Humors, und das andere ist die nationalste Dichtung Goethes, aber tatsächlich sind sie das Eigentum der Gebildeten geblieben, und selbst unter diesen werden sie weniger gelesen als „Götz", „Werther" und „Meister", von „Faust" ganz zu schweigen. Am Stoff liegt es gewiß nicht, ausschließlich an der Form, die die Lektüre erschwert. In „Reineke Fuchs" freilich verfolgt der stolze Hexameter einen parodistischen Nebenzweck. Der Vers des Heldenepos steht in einem wirksamen komischen Gegensatz zu dem Inhalt, den Streichen der Vierfüßler. Aber diese Parodie besteht auch nur für den, der durch das Metrum an die „Ilias" und „Äneis" erinnert wird und unwillkürlich die unsterblichen Taten ihrer Helden mit den Listen und Kämpfen der Tiere in Verbindung bringt.

„Reineke Fuchs" ist Goethes erste und einzige größere humoristische Dichtung. Die Tierfabel bildet einen alten deutschen Besitz, den der Dichter übernahm, ohne an der Handlung, den Abenteuern des verschlagenen Reineke, viel zu ändern. Ja, nach seinem eigenen Urteil hat er diese „unheilige Weltbibel" nur in die neue Form gebracht, um sich im Gebrauch des Hexameters zu üben. Darin liegt eine Verkennung seiner Leistung, eine Überschätzung des Stoffes und eine Unterschätzung der

neuen Formgebung. Nicht im Inhalt, sondern in der Stimmung liegt das Wesen des Kunstwerkes, und diese befreiende humoristische Stimmung ist ganz das Eigentum unseres Dichters. Sie ist eine Folge seiner Wandlung von der subjektiven zur objektiven Weltanschauung. Der Romantiker steht der Welt entweder als pathetischer Ankläger oder bissiger Satiriker gegenüber. Der Humor ist ihm fremd, denn nichts liegt ihm ferner als das liebevolle Versenken in das Kleine und Unbedeutende. Das hat Goethe mit Meisterschaft verstanden, obgleich er selber im Leben kein Tierfreund war. Auch der satirische Zug fehlt nicht. Wenn sich die Tiere klug wie Menschen gebärden, so liegt der Gedanke nahe, daß die Menschen dumm wie die Tiere handeln. Das Tierreich mit seinen Kämpfen, Listen, Intrigen, mit seiner Rangordnung und Wichtigtuerei erscheint nur als ein Spiegelbild des menschlichen Lebens. Aber diese Satire ist nicht beißend und wirkt niemals aufdringlich. Es überwiegt der Humor, der diese kleine Welt, die trotz ihrer inneren Nichtigkeit den Anspruch erhebt, etwas ganz Großmächtiges darzustellen, mit gütigem Lächeln aufnimmt. Goethe griff zu der Tierfabel in schwerer Verstimmung über die politischen Ereignisse seiner Zeit. Aber in der Dichtung ist von dieser Verstimmung nichts mehr zu spüren. Sie ist von einem Manne geschrieben, der über die Irrungen des Tages erhaben ist und der gelernt hat, die objektiven Bedingungen des Daseins zu ehren, selbst wenn sie ihm mißfallen und sich innerhalb der gegebenen Verhältnisse einzurichten. Dadurch ist „Reineke Fuchs" ein klassisches Werk.

Die Grundstimmung, aus der es erwachsen, ist schon annähernd die von Goethes epischem Meisterwerk, von „Hermann und Dorothea". Die Anregung zu der Dichtung kam ihm aus Vossens „Luise", aber wenn man einen Vergleich zwischen den beiden Erzählungen anstellt, so erweist er nicht Goethes Abhängigkeit, sondern umgekehrt seine Selbständigkeit. „Hermann und Dorothea" ist wie „Iphigenie" aus griechischem Geist auf deutschem Boden gereift. Aber es ist alles andere als eine Nachahmung der Antike. Die Alten haben wohl das Idyll gepflegt, aber es ist bei ihnen mehr lyrisch als episch. Es spielte zumeist unter arkadischen Hirten, die zwar im einzelnen mit einem gewissen Maß von Realismus, im ganzen aber so dargestellt wurden, wie der Großstädter sich das Landleben vorstellt. Auf keinem Gebiete hat das Altertum der Sentimentalität so weitgehende Zugeständnisse gemacht wie im Idyll. In Goethes Idyll dagegen fehlt jede Gefühls-

seligkeit. Es ist von kernigster Realität, ein glücklicher Griff in das Bürgerleben der deutschen Kleinstadt. Man hat an diesem Milieu gemäkelt, besonders die Romantiker warfen dem Dichter die Verherrlichung des Philistertumes vor, und es zeugt gewiß von einer erstaunlichen Wandlung, daß der Mann, dem einst kein Stoff weltumfassend genug war, der nur von Cäsar- und Prometheustragödien träumte, sich jetzt liebevoll in das Treiben kleiner Bürgersleute versenkt. Aber nichts lag ihm dabei ferner, als eine Sippschaft von dumpfen Spießern darzustellen. Wer sich zu einer ethischen Anschauung durchgerungen hat, für den besitzen äußere Größe und Kleinheit keine Bedeutung mehr. Diese Gradunterschiede verschwinden, und als einziger Wertmesser besteht die Stärke der ethischen Anschauung, die sich im Kleinen so gut wie im Großen offenbart. Goethe bemerkt einmal: „Auch der Geringste, wenn er ganz ist, kann glücklich und in seiner Art vollkommen sein." In der Zerrüttung jener Tage sah der Dichter ganze und in ihrer Art vollkommene Menschen nur noch in dem deutschen Bürgerhaus und darum steht dieses symbolisch im Mittelpunkt des Epos.

Seitdem Goethe aus Italien zurückgekehrt war und den Begriff der Bildung mitgebracht hatte, fühlte er sich als der Bewahrer der deutschen Kultur. Diese beruhte gegenüber der nivellierenden Gleichmacherei der Französischen Revolution auf der Mannigfaltigkeit, die durch Stammes- und Wesenseigentümlichkeiten gegeben war. Besitz und Heimat sind die Vorbedingungen der Persönlichkeit im Gegensatz zu dem von der Scholle gelösten Individuum. Und diese beiden höchsten Güter, die Goethe nicht um ihrer selbst, sondern um ihres Kulturzweckes willen schätzte, müssen gegen den Ansturm der Revolution verteidigt werden. Das Bürgerhaus erwächst zum Hort der Kultur, die Revolution droht ihr Vernichtung. Das sind die beiden großen Gegensätze des Gedichtes. Die Revolution hat die Flüchtigen, darunter auch Dorothea, um Haus und Hof gebracht und von der Scholle vertrieben. In dem deutschen Bürgerhaus finden sie eine neue und bessere Heimat. Aber auch diese kann nur erhalten werden, wenn ihre Besitzer in sich die sittliche Stärke finden, ihr gefährdetes Gut gegen den feindlichen Ansturm zu verteidigen, wie Hermann am Schlusse erklärt:

Nicht mit Kummer will ich's bewahren und sorgend genießen,
sondern mit Mut und Kraft. Und drohen dies Mal die Feinde,
oder künftig, so rüste mich selbst und reiche die Waffen.
Weiß ich durch dich nur versorgt das Haus und die liebenden Eltern,
o, so stellt sich die Brust dem Feinde sicher entgegen.

Und gedächte jeder wie ich, so stünde die Macht auf
gegen die Macht, und wir erfreuten uns alle des Friedens.

Das sind kriegerische Klänge, wie sie in keiner andern Goetheschen Dichtung ertönen. Ein heiliger Zorn ergreift ihn bei der Sorge um das bedrohte deutsche Wesen. Aber nicht weil das Lied zum offenen Kampfe gegen die Franzosen aufruft, sondern weil es deutsche Eigenart am tiefsten ergreift, ist „Hermann und Dorothea" die nationalste Dichtung Goethes. Als sie geschrieben wurde, lag die italienische Reise schon um mehrere Jahre zurück, aber das Gefühl des Heimkehrenden schwingt in dem Epos nach, das Glück, eine kleine Welt, die zwar an Glanz und Größe der Fremde nachsteht, sein eigen nennen zu können.

Man hat Goethe einen Mangel an Patriotismus vorgeworfen. Sein Verhalten während der Freiheitskriege gibt dem Vorwurf eine gewisse Berechtigung, besonders wird es jeder Deutsche schmerzlich empfinden, daß er seinem Sohn die Teilnahme an der allgemeinen Erhebung als Freiwilliger nicht nur verbot, sondern seinen ganzen Einfluß einsetzte, um ihn als unabkömmlich zurückzuhalten. Der Dichter war in den weltbürgerlichen Ideen des 18. Jahrhunderts aufgewachsen, und wenn er auch in diesem verschwommenen Weltbürgertum, mit dem sich damals jeder Freimaurer wichtig machte, nicht aufging, so besaß er doch kein klares Verhältnis zum Staat. Er sah in ihm höchstens den Schützer der Kultur, nicht die machtvolle Einheit des politisch zusammengefaßten Volkes. Die Idee des Nationalstaates blieb ihm fremd. Er erstrebte die Einheit der Menschheit und die Zerklüftung in Nationen erschien ihm als etwas Vorübergehendes und Beklagenswertes. Dazu kam seine Bewunderung für Napoleon. Er bewunderte in ihm, frei von jeder zeitlichen politischen Leidenschaft, das große Individuum, die Verwirklichung seines Jugendtraumes und vor allem den Bezwinger der verhaßten, kulturfeindlichen Revolution. Auch war es nicht seine Art, Kriegslieder zu dichten und selber behaglich zu Hause zu sitzen. Die aktive Art des Patriotismus, die damals das Gebot der Stunde war und es heute wieder ist, ging Goethe ab. Vielleicht weil er zu groß war und auf zu hoher Warte stand. Aber deutsch ist er trotzdem durch und durch, kein patriotischer, aber unser nationalster Dichter. In „Hermann und Dorothea" hat er das Wesen seines Volkes am tiefsten erfaßt, „Wilhelm Meister" klingt in der Hoffnung auf die deutsche Jugend und auf ein schöneres und größeres

Deutschland jenseits des Meeres aus, und in diesem Sinne durfte sich Goethe stolz neben Blücher stellen als ein geistiger Befreier seines Volkes.

Von Feindesnot hat er euch befreit,
ich von des Ungeschmacks Götzen.

Im Gegensatz zu vielen seiner Werke, die er später nur noch widerstrebend in die Hand nahm, hat der Dichter „Hermann und Dorothea" stets lieb behalten. Im Alter konnte er es nicht ohne Tränen wieder lesen. Das beweist, daß das Gedicht aus seinem innersten Wesen geschrieben ist. Es geht nicht an, wie es heute vielfach geschieht, das Epos in Vergleich mit „Werther", „Iphigenie" und „Faust" auf den zweiten Platz zu verbannen, ja in ihm kaum mehr als ein literarisches Experiment zu sehen. Hermann ist so wenig Goethe selber wie Werther oder Tasso, aber gleich diesen Gestalten verkörpert auch er eine Seite des Dichters, wie er sich in einer bestimmten Lebenslage entwickelt hatte. Es ist der Teil, der zur praktischen Betätigung drängt, die vita activa. Es ist die Tat, die dieses Werk krönt und die Wandlung von der subjektiven zur objektiven Weltanschauung vollendet. Ohne „Hermann und Dorothea" wäre das Bild des Dichters so unvollständig wie ohne „Faust" oder „Meister".

V. Die Freundschaft mit Schiller.

Die Lage Goethes nach der italienischen Reise unter verständnislosen Freunden war alles andere als befriedigend. In dieser Stimmung überraschte ihn das größte politische Ereignis seines Lebens, der Ausbruch der Französischen Revolution. Die führenden Geister Deutschlands begrüßten die gewaltige Umwälzung beinahe ausnahmslos mit Begeisterung. Die ältere Generation wie Wieland und Klopstock sah in ihr die Morgenröte der lang ersehnten neuen Zeit, und die Jugend triumphierte über den Einsturz einer überlebten und innerlich morschen Weltordnung. Goethe hat diesen Jubel nicht geteilt, im Gegenteil von Anfang an hat er eine kühle, ja feindselige Haltung gegenüber der Revolution eingenommen. Dabei war er kein verbohrter Royalist oder unbedingter Verehrer des Alten. In „Wilhelm Meister" tritt er für eine freiheitliche Ausgestaltung des Staatslebens ein und lehnt die sinnlos gewordenen Vorrechte des Adels ab. Aber von einem gewaltsamen Umsturz, von einer Kur durch Blut und Eisen wollte

er nichts wissen. Das Wesen einer jeden Revolution besteht in der Vernichtung des historisch-gewordenen, und dem Versuch, es durch eine vernunftgemäße Neuordnung zu ersetzen. Sie ist ein Kampf zwischen Geschichte und Vernunft, und darin liegt die Notwendigkeit ihres Scheiterns. Auf der einen Seite ist die Überlieferung kein altes Kleid, das die Menschheit nach Belieben abstreifen kann, auf der andern ist die Vernunft etwas Subjektives, das höchstens zur Negation, nicht aber zum Aufbau ausreicht. Jede Revolution muß zur Anarchie führen und selbst das Gute, was sie schafft, wird um einen teuren Preis erkauft. Das war auch Goethes Standpunkt. Er hatte sich durch sittliche Energie unter Preisgabe von manchem Jugendideal zur objektiven Weltanschauung durchgerungen und nun mußte er sehen, daß die Menschheit in den Taumel und in die Willkür zurückfiel, die er für überwunden hielt. Die Maßlosigkeit, die ihn in den Dichtungen der jungen Generation verletzte, hatte sich eines ganzen Volkes bemächtigt. Was ihm schon in der Theorie verhaßt war, wurde zur Tat. Seine naturwissenschaftlichen Studien hatten ihn zum Begriff der Entwickelung geführt, zur Erkenntnis, daß alles in einer stetigen Evolution begriffen sei, und so sah er in der Revolution nur eine Störung. Um so gefährlicher, als sie eine arge Verrohung der Geister nach sich ziehen mußte. Er hat sein damaliges Ziel in den Worten „ruhige Bildung" zusammengefaßt, und diese erschien ihm durch den stürmischen Losbruch der Franzosen gefährdet, das Kulturideal selber bedroht, das er dem deutschen Volke geschaffen hatte.

Unter dieser Auffassung wurde er ungerecht gegen die Revolution. Er verkannte, daß die politische Entwickelung nicht mit der Stetigkeit einer Naturkraft sich vollziehen kann und daß das Geschick eines Volkes nur durch den Kampf von Macht gegen Macht entschieden wird. Dazu kam seine unzulängliche Auffassung des Staates. Er sah in ihm im besten Falle eine notwendige, aber doch willkürliche Einrichtung. Der Staat mag die Kultur schützen, ihr wirklicher Träger ist in den Augen des Dichters die Gesellschaft, und als deren höchste Spitze der Geheimbund, die Verbindung edler gleichgesinnter Seelen in der Art der Freimaurer. Dadurch war seine Gegnerschaft gegen die Revolution auf einer falschen und haltlosen Grundlage aufgebaut, und durch diesen verfehlten Standpunkt kommt es, daß seine ersten Versuche, sich mit der großen politischen Bewegung auseinanderzusetzen, unsagbar kleinlich ausfielen oder völlig mißlangen. Es sind die drei Lustspiele, der

„Groß-Kophta", der „Bürgergeneral" und die fragmentarischen „Aufgeregten". Abgesehen davon, daß sie zu den schwächsten Leistungen des Dichters gehören, erreichen sie auch seine satirische Absicht nicht. Was er verspottet, das sind unbedeutende Nebenerscheinungen der Revolution, nicht ihr Wesen. Goethe kämpft hier nicht, sondern er nörgelt. So äußert sich kein gesunder, kräftiger Haß, keine überlegene Gegnerschaft, sondern kleinliche Voreingenommenheit und der Ärger eines Mannes, dessen Lebenskreise durch ein unleidliches Ereignis gestört werden. Erst in „Hermann und Dorothea" gelang es ihm, markigere Töne anzuschlagen, und erst als die Revolution zusammengebrochen und zum historischen Ereignis geworden war, machte er in der „Natürlichen Tochter" einen großangelegten Versuch, sie philosophisch zu begreifen.

Der Dichter mag es bitter empfunden haben, daß er keine wirksameren Streiche gegen die verhaßte Volksbewegung zu führen vermochte, aber unter dem Druck der unliebsamen Vorgänge seines privaten und des öffentlichen Lebens war seine Produktivität auf das geringste Maß hinabgesunken. Man kann es derb, aber treffend ausdrücken, ihm fiel nichts mehr ein. Er bastelte an alten Sachen herum, sammelte, verbesserte, veranstaltete eine Neuausgabe seiner Werke, beschäftigte sich mit Naturwissenschaften oder arbeitete an selbstbiographischen Schriften wie der „Campagne in Frankreich", die er als Begleiter des Herzogs im Hauptquartier mitmachte. Seine Muse verstummte, und selbst die Nation vergaß allmählich, daß ihr größter Dichter noch am Leben sei. Goethe brauchte wie mehrfach in seiner Laufbahn eine neue Anregung von außen, um wieder produktiv zu werden. Sie wurde ihm immer zu teil, gerade, wenn er ihrer am notwendigsten bedurfte. Aber man darf darin keinen Zufall sehen, keine Fügung des Schicksals, das dem Dichter blindlings eine Gabe in den Schoß warf. Eine solche Begünstigung gibt es nicht, sondern es ist sein eigenstes Verdienst, daß er in solchen kritischen Lagen instinktiv fühlte, was ihm not tat und was ihn fördern konnte. Die Hilfe ist immer da, aber die Hand des Helfers darf nicht zurückgestoßen werden. Es ist der eigene Geist, der Rettung schafft.

Des Himmels Beistand muß ergriffen werden
und nicht versäumt.

Dieser Säumnis, dieser Todsünde im Sinne Dantes, hat sich Goethe nie schuldig gemacht. Er ergriff das Gute, wo er es fand, selbst wenn

es ihm wie dieses Mal von einer Seite kam, von der er es am wenigsten erwartete, von Schiller.

Die Beziehungen der beiden Dichter waren bisher nicht die besten gewesen. Der Verfasser der klassischen „Iphigenie" konnte sich mit Schillers stürmischen Jugendwerken nicht befreunden, wenn er auch dessen starke Begabung und seinen Blick für das dramatisch Wirksame nicht verkannte. Er begünstigte auch die historischen Studien des jüngeren und half nach Kräften, ihm die Professur in Jena zu verschaffen, wo der gehetzte Dichter nach langen Irrfahrten endlich Ruhe und eine Häuslichkeit fand. Aber darüber hinaus ging Goethes Interesse nicht. Der benachbarte Wohnsitz führte wohl zu gelegentlichen Begegnungen und kurzen Unterhaltungen der beiden Männer, aber die Beziehungen blieben kühl; und im wesentlichen durch die Schuld Goethes, der in Schiller noch immer den Verfasser der „Räuber" und der verletzenden Egmontkritik sah. Er hatte für ihn eine höfliche Gleichgültigkeit. Ganz anders war die Stimmung des jüngeren und leidenschaftlicheren Schiller. Er erkannte, daß Goethe im Vergleich mit ihm selber das überlegenere Genie war, und mit dieser Überlegenheit mußte er sich auseinandersetzen, wenn er sich als Dichter behaupten wollte. Er rang mit dem Genius, frei von Neid, der seiner großen Seele fremd war, aber doch nicht ohne eine bittere Empfindung, wenn er das Los des Dionysiers, dem die Götter alle Gaben scheinbar mühelos in den Schoß geworfen hatten, mit seinem bisherigen Leidenswege verglich. Gleichgültig konnte er gegenüber diesem Manne nicht bleiben. Er mußte ihn lieben oder hassen; er mußte sich ihm anschließen oder sich von dem Druck seiner Größe befreien, indem er sie in der Idee vernichtete. „Laß dich nicht gegen ihn aufhetzen!" mahnte der verständige Freund Körner. Die Gefahr lag nahe, daß Schiller durch seine scharfe Haltung, die schon in der Egmontrezension zum Ausdruck gekommen war, die Beziehungen rettungslos verdarb. Es kam glücklicherweise anders. Eine zufällige Begegnung in Jena führte zu einer wirklichen Aussprache, und die beiden Dichter erkannten, mehr zum Erstaunen Goethes als Schillers, daß sie, wenn auch auf verschiedenen Wegen, gleiche oder ähnliche Ziele verfolgten. daß es eine Linie gab, auf der sich der Realismus des einen und der Idealismus des andern die Hand reichten, wo sich Anschauung und Idee zusammenfanden. Goethe sah, daß Schiller ein anderer geworden war, daß auch er nach dem Sturm seiner Jugenddramen „das

Land der Griechen mit der Seele suchte", Schiller dagegen gewahrte, daß das scheinbar unnahbare Äußere des kühlen Geheimrates ein Herz verbarg, das beinahe noch dringender als das seine nach einem gleichgesinnten Freund verlangte. So entstand diese einzigartige Freundschaft, die beiden Dichtern zum größten Vorteil gereichte. Für Goethe wurde sie in erster Linie dadurch zum reichsten Segen, daß er einen Menschen fand, der ihm volles Verständnis entgegenbrachte, der in ihm nicht nur den Verfasser der kraftgenialischen Jugendwerke bewunderte und diesen zuliebe seine späteren Dichtungen mit in Kauf nahm, sondern den Zusammenhang beider begriff und seinen bisherigen Werdegang durchschaute. Vielleicht sogar schärfer als er selber, denn Schiller in seiner philosophischen Denkweise ruhte nicht, bis er alles Gewordene in seiner Notwendigkeit erfaßt hatte. Goethe ist durch den Freund zur vollen Klarheit über sich selbst geführt worden. Es war ihm eine große Genugtuung, daß dieser seine jetzigen Ziele nicht nur billigte, sondern über diese noch hinausging. Schiller schreckte vor keinen Konsequenzen zurück, wenn er etwas als richtig erkannt hatte, und so war er in der Theorie schon weiter gelangt als Goethe in der Praxis. Durch die Stärke seiner Idealität und die Fülle seiner Ideen übte er eine hinreißende Wirkung auf den älteren Dichter aus und gab ihm die Lust zu neuem Schaffen wieder.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob Goethes dichterische Tätigkeit ohne die Bekanntschaft mit Schiller damals nicht zum endgültigen Stillstand gekommen wäre. Eine Antwort darauf gibt es nicht. Er litt gewiß nicht an einer geistigen Erschöpfung, im Gegenteil, er trug sich mit großen Plänen, aber unter den damaligen unbefriedigenden Verhältnissen hätte er seine Unlust und sein Unvermögen ohne eine starke Anregung von außen sicher nicht überwunden. Möglich, daß sie ihm auch von anderer Seite gekommen wäre, aber ob sie so nachhaltig und so gründlich gewesen wäre, ob ihn ein anderer Mensch so zu packen verstanden hätte wie der energische, vergeistigte Schiller mit seinem kranken Körper, das ist zu bezweifeln. Wir müssen dankbar sein, daß es so kam, daß unsere beiden größten Dichter sich fanden und verstanden. In späteren Jahren, lange nach dem Tode des jüngeren Freundes hat der überlebende Goethe den gemeinsamen Briefwechsel herausgegeben. Es ist eine herrliche Gabe, eine unerschöpfliche Quelle von Weisheit und die unvergleichlichste Bildungsschrift des deutschen Geistes. Mit tiefer Rührung liest man, wie Schiller sich zuerst in scheuer

Bewunderung dem Größern nahte, wie sich aus dem allmählichen Verständnis eine tiefe Freundschaft entwickelte und aus ihr die innigste Arbeitsgemeinschaft. Goethe wußte, was er Schiller zu danken hatte und er hat es in einem späteren Brief voll anerkannt: „Von der ersten Annäherung an war es ein unaufhaltsames Fortschreiten philosophischer Ausbildung und ästhetischer Tätigkeit ... Für mich war es ein neuer Frühling, in welchem alles froh nebeneinander keimte und aus aufgeschossenen Samen und Zweigen hervorging."

Schiller befand sich in einer ähnlichen Lage wie Goethe. Auch er suchte den Hellenismus, aber im Gegensatz zu dem älteren Dichter nicht durch die Anschauung und durch die praktische Dichtung, sondern theoretisch auf philosophischen Wegen. Auch er hatte seit längerer Zeit nichts Größeres gedichtet, weil ihm das bisherige Kunstprinzip nicht mehr genügte, das neue noch nicht mit der Klarheit vor Augen stand, die er zur Unterlage seines Schaffens brauchte. Seine philosophischen Schriften fanden so wenig Verständnis wie Goethes helleniſtische Dichtungen. Aber ungleich diesem war Schiller nicht der Mann, sich vornehm und schmollend zurückzuziehen. Fehlte es an einem Publikum, so wollte er es schaffen. Das Volk sollte zu der neuen Kunst erzogen werden, und als Mittel der Erziehung benutzte er Zeitschriften und Musenalmanache, die er mit unermüdlichem Fleiße herausgab. Damals redigierte er die „Horen" mit der ausgesprochenen Absicht, den „elenden Geschmack des deutschen Publikums" zu bessern. Er gewann Goethe als Mitarbeiter, aber trotz seiner Beteiligung und der anderer hervorragender Schriftsteller blieb der Erfolg aus. Es war auch eine starke Zumutung, in einer Zeit, da die öffentlichen Interessen alles andere verdrängten, den Lesern eine Zeitschrift zu bescheren, die die Politik grundsätzlich ausschloß und nur ernste literarische Kost bot. Das mag teilweise zur Entschuldigung dienen, aber zum größten Teil war dieser Mißerfolg durch die Verständnislosigkeit des Publikums verursacht. Die Dichter beschlossen, der herrschenden Geistesrichtung den Krieg zu erklären und ein gewaltiges Strafgericht über den Ungeschmack des Tages zu halten. In dieser Absicht veröffentlichten sie die berühmte Sammlung von Epigrammen, die „Xenien", die unter ihrem gemeinsamen Namen erschienen. Die Angriffe richten sich gegen alles, was damals Mode war, gegen die seichte Aufklärung, das pietistische Frömmlertum, das Radauwesen der Genies, gegen die zankenden Philosophen und gegen die Anhänger Newtons, die sich von Goethes Farbentheorie

nicht überzeugen lassen wollten. Staat und Kirche werden wohl gelegentlich, aber doch nur sehr leise gestreift. Die Verfasser sind ausschließlich literarisch interessiert, aber auf diesem Gebiet sind ihre Ausfälle teilweise sehr schroff und nicht immer berechtigt. Die Lust am Spott und die Freude an dem geistigen Weidwerk hat die Dichter vielfach über das Sachlich-notwendige hinausgetrieben, immerhin tut es wohl, daß wirkliche Größe von ihnen voll anerkannt wird und daß vor allem Lessing und Kant die verdiente Huldigung empfangen. Die „Xenien" erregten ungeheures Aufsehen; von dem Musenalmanach, in dem sie erschienen, wurden sofort 2000 Stück abgesetzt, eine für die damalige Zeit erstaunlich hohe Auflage. An Gegenangriffen fehlte es natürlich nicht, aber ihr Witz stand im umgekehrten Verhältnis zur Zahl. Das Platteste war nicht platt, das Dümmste nicht dumm genug, das Gemeinste nicht zu gemein, um es den beiden Dichtern entgegenzuschleudern. Nur vereinzelt finden sich geistreichere Erwiderungen, die wirklich eine wunde Stelle trafen, die sich besonders Goethe durch sein Leben und durch manche schwächere Dichtung gegeben hatte. Die Freunde dachten zunächst an eine Entgegnung und eine Fortsetzung des Xenienkrieges. Bei näherer Überlegung standen sie davon ab. Dieser Kampf war ihnen nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck. Sie wollten die Unberufenen von dem deutschen Parnaß verscheuchen, das Schlechte als schlecht brandmarken, nicht aber sich auf ein geistiges Klopffechtertum einlassen. Für sie ergab sich, wie Goethe mahnend an Schiller schrieb, aus dieser Abrechnung nur die Verpflichtung, von nun ab bloß ganz Vorzügliches zu schreiben.

Das Vorzügliche bestand nach ihrer damaligen Auffassung in einer möglichst starken Anlehnung an die Antike, in dem Klassizismus. Er bildet den folgerechten Abschluß der bisherigen Entwickelung, und nichts wäre falscher, als unsern Dichtern deshalb einen Vorwurf zu machen, weil sie eine notwendige Bewegung zu dem unvermeidlichen Ausgang führten. Aber bedauerlich bleibt es doch, daß sie ihre Kräfte an eine Kunst setzten, die das Recht der Gegenwart völlig verkannte. Seit „Wallenstein" versuchte Schiller im Drama die antike Schicksalsidee zu erneuern, aber für ihn, den geborenen Theaterdichter, der in engster Verbindung mit der Bühne lebte, war die Gefahr, in ein lebensfremdes Alexandrinertum zu verfallen, geringer als für Goethe, für den keine derartige praktische Hemmung existierte. Was er jetzt schreibt, sind keine klassischen, sondern klassizistische Werke, keine Nachbildungen, sondern

Nachahmungen der Griechen. Goethe ging so weit, daß er sogar bemüht war, sich Züge der Vorbilder anzueignen, die ihm mißfielen und die gegen seine Natur waren. Im Epos wetteiferte er mit Homer und entwarf eine „Achilleis". Was davon ausgeführt ist, gehört in mancher Hinsicht zu dem Schönsten, das der Dichter geschrieben, freilich sind das gerade die Stellen, wo er seine Absicht der Selbstentäußerung am wenigsten erreicht und am meisten er selber ist. Das Fragment als Ganzes aber setzt Leser voraus, die ihren Homer genau kennen und daher auch die archäologischen Feinheiten eines Homeriden zu schätzen wissen. Den breitesten Raum nimmt eine Götterversammlung ein. Für die Griechen Homers war sie ein Stück Religion, für die Zeitgenossen des Perikles ein Mythos, für die Modernen ist sie ein Museum, wenn nicht gar ein Raritätenkasten. Goethe gab das Werk auf vermutlich in der Erkenntnis, daß man dreitausend Jahre nach Homer auch kein Homeride mehr sein kann; er mochte fühlen, daß er sich der Gegenwart entfremdete. Aber unter dem Einfluß Schillers, der von einer als richtig erkannten Idee keinen Zollbreit nachgab, hielt er diesen Zwiespalt zwischen der Kunst und der Gegenwart für unvermeidlich, da der moderne Dichter im Gegensatz zu dem antiken die Einheit mit dem Leben rettungslos eingebüßt habe.

Der Stil der „Achilleis" wurde in der Helena Tragödie auf das dramatische Gebiet übertragen. Auch sie blieb Fragment und bildet jetzt den dritten Akt von „Faust II". „Iphigenie" erschien dem Dichter damals völlig mißlungen und „verteufelt human", jetzt sollte Euripides in seiner ganzen Reinheit erneuert werden. Der Chor wird eingeführt, die Exposition wird von der Heldin in direkter Ansprache an das Publikum erzählt, der Dialog bewegt sich in gleich abgemessener Rede und Gegenrede (Stichomythien), auf eine individuelle Charakteristik der Personen wird verzichtet. Sie sollen nur Typen darstellen, nur tragische Masken, in deren Allgemeingültigkeit Goethe und Schiller den höchsten Triumph des klassischen Geistes erblickten. Die edle Einfalt und stille Größe, in der die Schüler Winkelmanns das Wesen der griechischen Skulptur fanden, wird auf das Drama übertragen. Gewiß mit hinreißender Virtuosität. Aber das Ergebnis ist ein konstruiertes und stilisiertes Griechentum, das den Kern der antiken Tragödie verkennt. Diese ist nicht edel, sondern leidenschaftlich. Sie entfesselt die Leidenschaften bis zum Äußersten, während Goethes Hellenismus die Unterdrückung der Affekte zum Ziel hat. „Helena" besitzt unerreicht schöne Stellen,

die Chorgesänge sind das Melodischste, was in deutscher Sprache geschrieben ist. Aber wo ist der Chor, der sie vorträgt? Als Ganzes bleibt das Werk ein archäologischer Anachronismus, gleichgültig ob man die Szenen als gegenständliche Darstellung wie in dem Fragment oder als symbolische wie im „Faust" betrachtet. Goethe betrat damit die abschüssige Bahn der Allegorik, die die sichtbare Handlung nicht um ihrer selbst willen darstellt, sondern sie nur als willkürlich gewähltes Ausdrucksmittel unsichtbarer und undarstellbarer Vorgänge benutzt. Das ist der Stil der „Natürlichen Tochter". Sie war als Trilogie entworfen, die den ganzen Verlauf der französischen Revolution schildern sollte, aber nur das erste Stück ist vollendet, das gerade bis an die Schwelle der Revolution führt. Es enthält nicht ein Einzelschicksal, das sich symbolisch zum Weltbild erweitert, sondern nach einem philosophischen Schema werden Zustände, Ideen oder Stände in den auftretenden Gestalten allegorisch dargestellt. Das zeigt sich schon darin, daß die Menschen, abgesehen von der Titelheldin, keine Namen mehr führen, sie sind eben nur personifizierte Begriffe. Auch Eugenie verkörpert nur die Idee der Revolution. Die sichtbare Handlung ist bedeutungslos, ja unverständlich; der eigentliche Zusammenhang liegt jenseits des Darstellbaren, und von ihm erhalten wir nur eine unvollständige Offenbarung, nur in so weit als sich eine Idee überhaupt durch allegorische Zeichen ausdrücken läßt. Diese Poesie wendet sich nicht mehr an das Gefühl, sondern an den Verstand, denn nur er ist in der Lage, und zumeist erst mit Hilfe eines Kommentars, die notwendige Erklärung der Vorgänge zu liefern.

Aber Goethe ging seinen Weg unbeirrt weiter, der ihn immer tiefer in die Allegorie verstrickte. Die meisten dieser Dichtungen freilich blieben Fragment. Das ist bezeichnend. Sie ließen sich wohl spekulativ entwerfen, aber niemals dichterisch ausführen. Die Poesie mußte erstarren, wenn sie in diese frostigen und verstandesmäßigen philosophischen Schemen hineingepreßt wurde. Den Höhepunkt dieser Kunst bildet das tiefsinnige Fragment „Pandora", um dessen Deutung sich Literarhistoriker und Philosophen in besonderer Weise bemüht haben. Pandora, Prometheus und Epimetheus sind als die Kunst, der tätige und der denkende Mensch enträtselt worden, ihre Kinder stellen das Streben, die Sorge und die Hoffnung dar, und das Ganze sollte den Triumph der Kultur schildern, der durch die Vereinigung aller dieser Kräfte herbeigeführt wird. Aber auch dieses Werk blieb unvollendet liegen, weil es si

eben nicht vollenden ließ. An eine Aufführung dieser Stücke war noch weniger zu denken, und Goethe hat niemals daran gedacht, obgleich er sich gerade in den Jahren der Freundschaft mit Schiller lebhaft mit dem Theater beschäftigte.

Eine ständige deutsche Nationalbühne im Gegensatz zu den umherstreifenden Komödiantengesellschaften war seit den Tagen der Neuberin der Traum aller Gebildeten. Man knüpfte daran überschwängliche Hoffnungen und erwartete von ihr die Hebung der deutschen dramatischen Literatur zur Höhe der ausländischen. Gründungen in Hamburg und Leipzig hatten trotz der Beteiligung Lessings keinen oder nur einen halben Erfolg. Was den Bürgern mißglückt war, versuchte nun Carl August. Die Weimarer Hofgesellschaft hatte von jeher mit besonderer Vorliebe Theater gespielt, woran sich Goethe mit größter Auszeichnung beteiligte. Aus der Liebhaberbühne entwickelte sich das Hoftheater, dessen Leitung der Dichter 1791 übernahm und beinahe dreißig Jahre behielt. Zunächst nahm er an der Direktion kein tieferes Interesse und erst unter dem Einfluß Schillers sah er in der Bühne ein treffliches Mittel, den Geschmack des Publikums zu veredeln und dieses für ihre neue Kunstrichtung zu erziehen. Das Theater sollte eine Schule ihres Klassizismus werden. Das oberste Prinzip ihrer Bühne war nicht Naturwahrheit, sondern eine edle Stilisierung im Sinne ihrer Auffassung der Antike. Die Schauspieler sollten nicht individualisieren, sondern in getragener Deklamation das Typische ihrer Rollen herausholen. Sie sollten nicht die innerste Gewalt der Leidenschaft zum Ausdruck bringen, sondern sich eine verhaltene Mäßigung aneignen und nach schönen Stellungen und Gruppierungen streben. An diesem Programm ist unter Berücksichtigung der damaligen Verhältnisse viel Richtiges. Man muß bedenken, daß die Komödianten überhaupt noch keinen Stil besaßen, daß sie erst zu sprechen, zu deklamieren und sich zu bewegen lernen mußten. Es galt die Roheit der damaligen Bühnenkunst zu überwinden, und insoweit war die Schulung der beiden Dichter berechtigt. Aber sie gingen zu weit. Das deutsche Drama nahm zu seinem Unglück den umgekehrten Weg der naturgemäßen Entwickelnng. In England, Spanien und Frankreich war das Theater das primäre, und aus der Bühne erwuchs das Drama, aus dem Schauspieler der große Dichter. In Deutschland dagegen war zunächst der Dichter vorhanden, und er mußte sich nachträglich die Bühne schaffen, und zwar auf Grund einer Theorie, die wissenschaftlich erworben, aber nicht aus

den Bedürfnissen des Volkes organisch entstanden war. Dem Schauspieler wurde ein fremder Stil in rücksichtslosester Weise aufgezwängt, den er ohne jedes innere Verständnis erlernte. Goethe ging so weit, daß er keine Rückenstellung, ja kaum eine Seitenstellung gestattete; er machte selbst den Versuch mit den antiken Masken, um eine in seinem Sinn stilgerechte Aufführung zu erzielen.

Er wollte griechische Schönheit, nicht Naturwahrheit, und übersah nur, daß beide vor zweitausend Jahren in Athen zusammenfielen und daß die eine ohne die andere nicht existieren kann. Es gibt keine Schönheit ohne Wahrheit. Für diese stilisierte Bühne fehlten die Stücke, und so mußte man auf den französischen Klassizismus zurückgreifen, den man seit Lessing für überwunden hielt. Goethe übersetzte „Tancred" und „Mohamed" von Voltaire, Schiller die Racinesche „Phädra". Es waren Arbeiten, die beide ohne Begeisterung verrichteten, aber wenn nicht mehr, so boten diese Stücke doch gutes Material zur Heranbildung der Schauspieler und zur Füllung des Spielplanes. Shakespeare war natürlich für diesen klassizistischen Stil denkbar ungeeignet, und so versuchte Schiller den „Macbeth", Goethe allerdings wesentlich später „Romeo und Julia" der neuen Kunstrichtung anzupassen. Seine Bearbeitung der Veroneser Liebestragödie, in der die Handlung nach Möglichkeit hinter die Szene verlegt wird, in der alle komischen Gestalten als „possenhafte Intermezzisten" getilgt sind und in der an Stelle des Volkes stilisierte Diener mit weihevollen Chorgesängen auftreten, ist bezeichnend für Goethes damaliges Verhältnis zu Shakespeare. Einst sah er in ihm die Natur und die Vollkommenheit selber und bezeichnete den Gedanken, daß man etwas besser als der große Dramatiker machen könne, schon als Vermessenheit; jetzt unter dem Einfluß der Griechen zieht er einen scharfen Trennungsstrich zwischen sich und den „leidenschaftlichen Verehrern" des englischen Dichters. Er fand in dessen Dramen eine „Mischung des Ungeheuren mit dem Abgeschmackten", tadelte seine „barbarischen Avantagen" und sprach ihm die eigentliche dramatische Begabung ab. Das 18. Jahrhundert hatte den Gegensatz zwischen Shakespeare und Sophokles so formuliert, daß die Anerkennung des einen notwendiger Weise zur Verwerfung des andern führen mußte. Goethes Entscheidung war längst zu Gunsten des Griechen getroffen. Dazu kam ein persönliches Moment. Er hatte offenbar das Gefühl, daß er sich von Shakespeare frei machen mußte, um seine Selbständigkeit zu behaupten, um nicht von dem Riesen er-

drückt zu werden. Aus der fernen Vergangenheit der Griechen drohte ihm keine solche Gefahr. Wie Goethe sie betrachtete, ging ihr klassisches Denken im Objekte auf und legte sich nicht mit der gleichen Wucht der überragenden Persönlichkeit von Shakespeare auf die Seele des Nachbildners.

Unser Dichter ging in dem Klassizismus nicht völlig auf. Das Jahr 1797 ist das sog. Balladenjahr, in dem er und Schiller wetteifernd eine Reihe kürzerer erzählender Gedichte verfaßten. Damals entstanden der „Schatzgräber", der „Zauberlehrling", der „Gott und die Bajadere", sowie die „Braut von Korinth". Sie zeigen Goethe auf der glücklichsten Höhe seines gereiften Könnens. Aber auch an diesen Gedichten hat man gemäkelt. Die neuste Kritik betrachtet sie nicht als „goethisch" im vollen Sinne, weil ihnen kein Eigenerlebnis zu Grunde liege, das erst ein Gedicht zur Dichtung mache. Darf man die Trefflichkeit einer Uhr anzweifeln, weil man das Räderwerk nicht sieht? Oder wäre es so schwer, dies Eigenerlebnis zu konstruieren? Ist nicht die „Braut von Korinth" aus seinem — des großen Heiden — Verhältnis zum Christentum erwachsen? Könnte ihm nicht seine Verbindung mit Christiane im Lichte des Gottes und der Bajadere erschienen sein? Auf diese Fragen gibt es keine Antwort. Es zeigt sich aber, daß man das Wesen der Poesie nicht in dem Erlebnis zu suchen hat und uns mag es genügen, daß die Balladen, ob mit oder ohne Erlebnis, zu dem Besten gehören, was der Dichter geschrieben hat.

Unter Schillers Drängen nahm Goethe auch seine großen Lebenswerke wieder auf. Der „Faust" wurde erheblich gefördert und „Wilhelm Meister" wurde infolge der Mahnungen und der verständnisvollen Kritik des Freundes zu einem Abschluß gebracht. Der Roman geht bis in die Frankfurter Periode zurück und sechs Bücher, die die Bezeichnung „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" führten, wurden schon in dieser frühen Zeit vollendet. Dieser Torso schien rettungslos verloren, bis er vor wenigen Jahren in Zürich in der Abschrift einer schweizer Freundin des Verfassers aufgefunden wurde. Nicht nur die großen Hoffnungen, die die Forschung auf diesen „Urmeister" setzte, wurden reichlich erfüllt, sondern auch für den Laien besitzt er das größte Interesse. Sowohl als selbständiges Kunstwerk wie als ein Zeugnis von Goethes Werdegang. In diesem Werk wie in den „Lehrjahren", die daraus hervorgingen, hat er seine Entwicklung und seine jeweiligen Ziele symbolisch dargestellt, und so gewährt der Vergleich

beider den besten Einblick in die geistige Wandlung des Verfassers, wie wir sie vom „Werther" zur „Iphigenie" beobachtet haben. Vieles, was ihm in der ersten Fassung von großer Wichtigkeit erschien, ist zu einer Episode herabgesunken. Das veränderte Ziel in der zweiten brachte es mit sich, daß Goethe sein Leben unter einem völlig veränderten Gesichtspunkte betrachtete.

Die „theatralische Sendung" ist, wenn man sie nach äußeren Merkmalen klassifizieren will, ein Abenteurerroman, der in der bunten Welt deutscher Komödianten spielt. Wilhelm Meister, der Sohn achtbarer Kaufmannsleute, wird durch seine Interesse für Poesie und seinen unbezwingbaren Hang zur Bühne von dem geraden Wege abgetrieben. Er verläßt die Familie und den Stand, für den er bestimmt war, um sich zunächst einer wandernden Schauspielertruppe, darauf einer stehenden Gesellschaft anzuschließen. Dabei kommt er mit allen möglichen anderen Ständen in Berührung, erlebt die wunderbarsten Abenteuer und wird der Held verschiedener interessanter Liebschaften. Die Schilderung des Zuständlichen überwiegt, aber das Werk erhebt sich doch schon über den Abenteurerroman, insofern als in der Aufeinanderfolge der Ereignisse ein gewisser Aufstieg zum Ausdruck kommt. Ein solcher liegt schon in dem Übergang von der fahrenden zur stehenden Truppe. Wilhelms Weg führt nach oben. Von der untersten Stufe, der Schmiere, steigt er empor und tritt allmählich mit besseren Gesellschaftskreisen und geläuterten Menschen in Verbindung. Dem äußeren Aufstieg entspricht der innere, und dadurch trägt schon die „theatralische Sendung" den Keim des Bildungsromanes in sich. Nicht nur aus Abenteuerlust verläßt der Held Familie und Bürgertum, sondern in Suche nach einem Ideal. Er fühlt, daß er den beengten Rahmen sprengen, daß er hinaus in die Welt muß, um sich zu bilden, d. h. um im Sinne des 18. Jahrhunderts zu einer Persönlichkeit auszureifen. Er erkennt, daß er das Ziel nur erreichen kann durch die Kunst im Zeichen Shakespeares. Der Inhalt seiner Sendung war vermutlich die Gründung eines deutschen Nationaltheaters, das würdig wäre, den großen Briten aufzunehmen und damit das damalige Ideal zu verwirklichen. Das ist die große Kulturtat, zu der Wilhelm allmählich durch den Roman herangebildet werden sollte. Die Beziehungen zu dem jungen Goethe liegen auf der Hand. Sein höchstes Streben war auch, Shakespeare in Deutschland einzubürgern, freilich weniger durch das Theater als durch eigenes Schaffen, indem er selbst ein deutscher

Shakespeare wurde. Das Ideal der „theatralischen Sendung" ist rein ästhetisch; soweit die Erzählung sich über den Abenteurerroman erhebt, soll der Held durch eine Erziehung in der Kunst zu der ästhetischen Humanität geleitet werden.

Als Goethe in den neunziger Jahren das Werk wieder in die Hand nahm, hatte sich seine Weltanschauung völlig verändert. Sein Glaube an die große Persönlichkeit war erschüttert. Es bedeutete nur noch wenig, wenn diese die Fülle der äußeren Welt in sich aufnahm, sondern der Abschluß der Entwicklung war erst erreicht, wenn sie diesen erworbenen Reichtum praktisch verwendete und in den Dienst der Allgemeinheit stellte. Hinter und über dem ästhetischen Ideal tauchte das ethische auf, in dem allein der Humanitätsgedanke voll verwirklicht werden konnte. In diesem Sinne wurde das Ziel des Romanes weitergerückt. Der Dichter selbst hatte das Ideal in Italien gefunden und in der „Iphigenie" dargestellt. Aber das Drama war eine poetische Verklärung, jetzt sollte es in den „Lehrjahren" aus dem Leben, aus der Gegenwart heraus praktisch errungen werden. Wilhelm Meister soll nicht mehr die Kunst des Theaters, sondern die Kunst des Lebens suchen. Wenn er sich zu einer harmonischen Persönlichkeit entwickeln will, so kann die Kunst nur eine Vorstufe sein, die Vollendung muß im Ethischen erfolgen. Damit ist ein Sinken des Helden verbunden. Verkörperte er in der „theatralischen Sendung" den großen Menschen, den Künstler, kurz ein Ausnahmewesen, so ist er jetzt der Mensch schlechthin, der Mensch des 18. Jahrhunderts, der nicht um seiner selbst willen, sondern zum Nutzen der Allgemeinheit zu einem wertvollen Mitglied der Gesellschaft erzogen werden soll. Goethe hat das klar erkannt. Von den eigenen Dichtungen des Helden, die in der ersten Fassung eine bedeutende Rolle spielen, ist in den Lehrjahren kaum mehr die Rede. Wilhelm ist eben nicht mehr Künstler, sondern nur noch Kunstliebhaber. Seine Verbindung mit dem Theater ist nicht mehr Selbstzweck, sondern eine Stufe in seinem Werdegang, ein Durchgang zu höheren Daseinsformen. Er selbst erklärt die Beschäftigung mit der Bühne nachträglich für eine Verirrung, und eine Verirrung sind auch die andern Lebensphasen, die er nach und nach durchmacht, nur daß eine immer einen Grad höher liegt als die vorhergehende, bis er, sich selber kaum bewußt, die Höhe der Menschheit, das Ideal der ethischen Humanität erreicht.

Goethe hat später als die Idee des Romanes bezeichnet, der Mensch werde häufig auf falschen Wegen zu falschen Zwecken getrieben, ohne daß er wisse, wie es zugehe. Und doch sei es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten führen: eine Ahnung, die sich in „Wilhelm Meister" immer mehr entfalte, aufkläre und bestätige, ja sich zuletzt mit klaren Worten ausspreche: Du kommst mir vor wie Saul, der auszog seines Vaters Eselinnen zu suchen und ein Königreich fand." Wilhelm ist ähnlich wie Faust der gute Mensch, der in seinem dunkeln Drange des rechten Weges stets bewußt bleibt, der wohl straucheln, aber nicht fallen kann. Alle Irrungen müssen ihm, weil er selber gut ist, auch zum Guten ausschlagen; alle Verfehlungen und Mißgriffe dienen nur dazu, das Gute in ihm zu läutern und ihn selbst höher emporzutragen. Aus dem Abenteurerroman ist ein Bildungs- und Erziehungsroman geworden, und zwar ein Erziehungsroman, der den typischen Menschen des Jahrhunderts aus der Unklarheit der Empfindung zur Klarheit über sich selbst und über seine Bestimmung d. h. zur befreienden Tat im Dienste der Allgemeinheit führen sollte. Dieses Ziel ist am Schlusse der „Lehrjahre" erreicht. Der Held steht an der Schwelle der Meisterschaft, er hat sich selbst uud seinen Werdegang begriffen, er hat daraus gelernt und ist bereit, in das tätige Leben einzutreten.

Aus der Idee des Romans, wie aus dem Wesen des Erziehungsromanes überhaupt ergibt sich mit Notwendigkeit, daß wohl der Dichter einen Plan hat und planvoll handelt, nicht aber sein Held. Man wird erzogen, Wilhelm ist Objekt dieser Erziehung, und so hat er still zu halten, daß das Leben seine pädagogische Kraft an ihm bewähre. Ähnlich hat Goethe in „Dichtung und Wahrheit" seinen eignen Werdegang dargestellt. Auch dort gewinnt man den Eindruck, daß der Held weniger durch sich als ohne sich, ja gegen sich selbst herangebildet werde. Das liegt an der Erziehungsmethode, zu der sich das 18. Jahrhundert und mit ihm der Dichter bekannte. Der Zögling sollte seine Irrtümer auskosten und selber daraus die Erkenntnis und allmähliche Besserung ableiten. Wilhelm abenteuert also wie in der „theatralischen Sendung" umher, zuerst mit der großen Rousseauschen Sehnsucht in der Brust, die allmählich durch eine immer klarer hervortretende Ahnung des Zieles ersetzt wird. Was er erlebt, sind Zufälligkeiten; was er erlebt hat, beruht auf Notwendigkeit und stellt sich als eine höchst planvolle Folge innerlich verknüpfter Ereignisse

dar. Der Dichter hat dieses Verhältnis nachträglich ausdrücklich klargestellt. Am Schlusse hören wir, daß ein Geheimbund Wilhelms Schicksal frühzeitig in die Hand genommen habe, daß er also geführt wurde, während er selbst frei zu handeln glaubte, daß er keine Abenteuer, sondern Erziehungsphasen durchlebte. Das geschieht zum Nachteil des Romans. Der Geheimbund maßt sich die Rechte des Verfassers an. Er allein darf und muß die Fäden dieses Mikrokosmos in der Hand behalten, sonst wird aus dem freien Spiel der Kräfte eine Maschine, aus der Schule des Lebens eine Schulstube mit einem Schulmeister an der Spitze.

Der Zweck des Romans erfordert, daß Wilhelm mit allen Ständen und gesellschaftlichen Schichten seiner Zeit in Berührung komme, daß er alle Anschauungen und Daseinsformen in berufenen Vertretern kennen lerne. Die Menschen der „Lehrjahre" haben wie der Held selber eine symbolische Bedeutung, und das gilt besonders von den Frauen, denen er im Laufe des Romans näher tritt oder deren Liebe er erringt. Marianne, Philine, die schöne Seele, Aurelie, Therese und Natalie sind symbolische Ausdrucksformen bestimmter Lebenszustände und zugleich sind sie typisch für die seelische Verfassung des Helden, der endlich im Bunde mit der letzten das Ziel der ethischen Humanität erreicht und nach ihrem Vorbild sich dem Dienste an der Menschheit weiht. Aus der Tiefe der Komödiantenschmiere hat er sich erhoben, bis er würdig befunden wurde, in die „Gesellschaft zum Turm" einzutreten, in diesen Geheimbund, der sich zur Wahrung der Kultur zusammengeschlossen hat. Aus einem Zögling soll er selber ein Erzieher werden.

Goethe hat in „Wilhelm Meister" seiner Zeit ein neues Ideal aufgestellt und dem Leben seiner und der kommenden Generation einen neuen sittlichen Gehalt gegeben. Der Roman ist die großartigste Bildungsschrift des 18. Jahrhunderts, die alles zusammenfaßt, was aus den schweren geistigen Kämpfen dieser Periode an dauernden Werten erwachsen ist. In dem Werke liegt das Werden des neuen Deutschlands beschlossen, des Deutschlands, das den Übergang vom Schauen zum Handeln vollzog. Aber in dem Ruhm liegt auch die Beschränkung des Romans. Wenn eine Bildungsschrift für den Werdenden alles bedeutet, so ist sie für den Gewordenen nur eine Erinnerung an eine Periode, die er durchlaufen hat. Als Erziehungsroman haben die „Lehrjahre" den Heutigen nichts mehr zu sagen. Der Optimismus

des 18. Jahrhunderts, der Glaube an die unbedingte Güte der menschlichen Natur, ist nicht mehr der unsere. Wir stehen nicht mehr auf dem Standpunkt, daß der gute Mensch immer gut bleibe und aus jedem Irrsal gebessert hervorgehe. Damit entfällt die Grundlage der Goetheschen Erziehung. Auch das Kulturideal ist in den hundert Jahren ein anderes geworden, und vor allem der Gedanke, daß es durch einen freimaurerischen Geheimbund verwirklicht werden könne, dürfte heute nur ein ungläubiges Lächeln hervorrufen. In dieser Beziehung hat der Roman für uns nur noch einen historischen Wert, er lebt noch für uns als Kunstwerk.

Als solches bleibt er eine der großartigsten Leistungen Goethes. Mancher Leser mag die „theatralische Sendung" vorziehen, denn die Frische der Darstellung, die lebhafte Führung der Handlung und die Schärfe der Charakteristik, die diese erste Fassung auszeichnen, haben infolge der didaktischen Wendung der „Lehrjahre" dort an Kraft und Farbe eingebüßt. Auch das jahrzehntelange Ausreifen des Werkes und seine zweifache Redaktion haben nicht überall förderlich gewirkt. Ähnlich wie in „Tasso" fällt die Beleuchtung der einzelnen Personen und Ereignisse je nach dem Standpunkt, den der Verfasser zu den verschiedenen Zeiten einnahm, verschieden aus, nur daß dieser Wechsel in dem breit angelegten Roman weniger stark in Erscheinung tritt als in einem zusammengedrängten, knappen Drama. Als Beispiel mag der Kampf um die Hamletaufführung dienen und die verständnisvolle Erklärung des Shakespeareschen Dramas, die noch heute die Grundlage der Forschung ist. In dem ersten Entwurf bilden sie einen notwendigen Bestandteil und einen bedeutenden Fortschritt der Handlung, die ja auf die Gewinnung Shakespeares abzielt, in den „Lehrjahren" ist daraus eine Episode geworden, die in ihrer Breite die Erzählung unnötig aufhält. Auch der Schluß ist überhastet. Je inniger sich der Dichter für die Entwickelung seines Helden interessierte, um so mehr hat er die eigentliche romanhafte Handlung darüber vernachlässigt. Jetzt, als er zum Abschluß kommen wollte, griff er die Fäden auf und führte mehr gewaltsam als innerlich berechtigt mit Hilfe der ausgefallensten Schauermotive wie Blutschande, Kinderraub, Selbstmord u. a. m. ein Ende herbei. Darüber kam wieder Wilhelm zu kurz und aus dem Helden des Romanes wurde in dessen letzten beiden Büchern eine passive Zentralfigur, an der die Ereignisse vorübergleiten. Seine eigene Entwickelung wurde durch die äußere

Handlung in den Hintergrund gedrängt und ist mehr als Tatsache berichtet als lebendig dargestellt. Immerhin ist trotz dieses künstlerischen Kompositionsfehlers das Ziel des Romanes erreicht und der Werdegang des Helden hat den entsprechenden Abschluß gefunden, so daß eine Fortsetzung der Erzählung in einem zweiten Teil nicht nötig erscheint.

Als „Wilhelm Meister" endlich erschien, fand er zunächst sehr wenig Zustimmung. Goethe war seiner Zeit weit vorangeeilt. So gut wie niemand verstand ihn, selbst die Besten wie Herder verhielten sich kühl oder legten das Werk wie die jüngeren Romantiker in einer Weise aus, die trotz des Lobes dem Verfasser nicht willkommen war. Als einziger begriff Schiller den Roman vollständig; nach dessen Erscheinen schrieb er dem Freunde: „Es gehört zu dem größten Glück meines Daseins, daß ich die Vollendung dieses Produktes erlebte, daß sie noch in die Periode meiner strebsamen Kräfte fällt und daß ich aus dieser reinen Quelle noch schöpfen kann."

VI. Die Altersjahre.

Die Jahrhundertwende bildete nicht nur einen zahlenmäßigen Abschnitt, nicht nur den Anfang einer neuen Zeitzählung, sondern mit ihr bricht ein neues Zeitalter, wenigstens für Deutschland, an. Auf das Jahrhundert der philosophischen Gärung folgt das der praktischen Tat, die Periode des unaufhaltsamen Aufstieges, dessen erschütterndes Ende wir jetzt nach einer kurzen Frist der Blüte erlebt haben. Herder starb 1803, Kant 1804, Schiller 1805. Die alte Generation sank dahin, Goethe überlebte sie alle und an ihm war es jetzt, sich mit dem neuen Geschlecht und den neuen Aufgaben des anbrechenden Jahrhunderts abzufinden. Obgleich die besten Jahre schon hinter ihm lagen, verschloß er sich den neuen Anforderungen nicht, sondern in ungebrochener Frische erkannte er das Recht der Gegenwart an. Er dichtete damals ein kleines Festspiel „Paläophron und Neoterpe", in dem Alter und Jugend gegenseitig ihre Ansprüche geltend machen. Das Alter ist bereit, mit der Jugend fortzuschreiten, wenn diese sich die erworbenen Erfahrungen zunutze machen will. So war die Haltung des Dichters jedem Fortschritt günstig, aber unter Wahrung der Kulturgüter, die das verflossene Jahrhundert mühsam errungen hatte.

Das Jahr nach Schillers Tod brachte eine Erschütterung, die Goethes ganze bisherige Existenz gefährdete, ja ihn selbst in Lebensgefahr versetzte. Der napoleonische Siegeszug wälzte sich nach Norddeutschland. Carl August hatte sich in treuer Erfüllung seines Bundesvertrages auf die Seite Preußens gestellt, die verlorene Schlacht bei Jena zwang ihn zur Flucht aus seinem kleinen Staat und es war fraglich, ob er ihn zurückerhalten würde. Goethe blieb in Weimar. Unerschrocken trat er den eindringenden Franzosen entgegen und nur dem mutigen Eingreifen Christianens hatte er es zu danken, daß er nicht das Opfer betrunkener Plünderer wurde. Kurz darauf heiratete er sie. Es war schon längst seine Absicht, seiner langjährigen Lebensgefährtin diese äußere Anerkennung zuteil werden zu lassen, jetzt im Angesicht der ungewissen Zukunft entschloß er sich dazu, um ihr Schicksal und das seines siebzehnjährigen Sohnes sicher zu stellen. Die Franzosen behandelten Goethe mit Achtung, er selbst imponierte ihnen durch seinen Dichterruhm und die Fassung, die er, so ziemlich als der einzige in Weimar, in der schweren Zeit bewahrte. Zwei Jahre später traf er mit Napoleon selber zusammen und auch dem Kaiser gegenüber verstand er es, sich in seiner Würde durchzusetzen. Zum Teil mag es diesem Eindruck zu danken sein, daß Weimar und sein Herzog von dem Imperator schonend behandelt wurden. Carl August behielt sein Land und Goethes Existenz in der kleinen Stadt war gesichert. Freilich war auch dort manches anders geworden. Die frühere Lebenslust war geschwunden, aus den jugendlichen Kraftgenies waren alte gesetzte Männer geworden und die bedrückende Lage nach dem Krieg führte zu materiellen Einschränkungen, die auch die wirtschaftliche Existenz des Dichters peinlich berührten. Seine Beziehungen zum Herzog blieben die gleichen. Carl August nahm zwar an seinen neuen Werken kein tieferes Interesse, aber die Erinnerung an die gemeinsame Jugend bildete ein festes Band zwischen beiden, so daß ihre Freundschaft trotz der zeitweiligen Verstimmungen, die sich aus der verschiedenen Auffassung des Theaters ergaben, alle Stürme überdauerte. An dem Hofe freilich erschien der Dichter nur noch selten, nur bei ganz besonderen Anlässen.

Statt dessen hielt er selber eine Art geistigen Hofes in seinem schönen Hause am Frauenplan. Es war geräumig genug, um später nach dem Tode Christianens die etwas exzentrische Schwiegertochter aufzunehmen, sowie die beiden Söhne, die sie in ihrer wenig harmoni-

schen Ehe dem Gatten gebar. Weimar erlangte durch Goethe Weltruf. Als der größte Dichter nicht nur der Gegenwart, sondern als der größte deutsche Dichter überhaupt war er allgemein anerkannt. Als nach den Befreiungskriegen die Zeiten wieder ruhiger geworden waren, suchten die führenden Geister Deutschlands mit ihm in Verbindung zu treten und huldigten seinem überlegenen Genius. Ein Besuch bei Goethe, wie ihn Heine und Hauff geschildert haben, bildete den höchsten Traum jedes aufstrebenden jungen Dichters. Die meisten kehrten mit einer gewissen Enttäuschung zurück, denn gerade unter der Fülle dieser Besuche hatte er die bekannte geheimrätliche Zurückhaltung angenommen. Er erteilte Audienzen wie ein regierender Fürst. Freundlich und herablassend wußte er jedem ein kluges und gütiges Wort zu sagen, aber ohne mit seinem innersten Wesen hervorzutreten. Er imponierte durch seine Würde, durch die Sicherheit, mit der er sich selber als historische Persönlichkeit zu geben wußte. Größeren Wert legte er auf die Huldigungen des Auslandes. Es war ja sein Verdienst, daß man dort überhaupt etwas von der deutschen Literatur wußte. War Deutschland vor ihm Jahrhunderte lang nur der empfangende Teil gewesen, so war es durch Goethe in die Lage gekommen, diese literarische Schuld mit Zinsen zurückzuerstatten. Die geistige Führung Europas war an Deutschland übergegangen. Das wurde gerade von den besten der Ausländer bereitwillig und dankbar anerkannt. In Frankreich war es in erster Linie Prosper Merimée und Théophile Gautier, in Italien Manzoni, in England Byron, die ihre Verpflichtungen gegen Goethe zum Ausdruck brachten. Er selbst hat besonders den englischen Dichter hochgeschätzt, ja mit einer Art von väterlicher Zuneigung bewundert. Sein schrankenloser Subjektivismus erinnerte Goethe an seine eigene Jugend, die Stellung, die der Aristokrat der Geburt und des Geistes sich errungen, verwirklichte manches, was der deutsche Bürgersohn nur hatte träumen können. Mit Byron durchlebte er im Geiste die Gefahren, denen er selbst entgangen war, er fürchtete das ungezügelte Temperament dieser reich begabten Natur und er trauerte um ihn, als er ein frühes Opfer seiner Maßlosigkeit wurde.

Durch die Verbindung mit diesen Männern schien sich die Idee der Weltliteratur zu verwirklichen, die Goethe als Vermächtnis des verflossenen Jahrhunderts übernommen hatte, und aus diesem Grunde, nicht aus persönlicher Eitelkeit, ist der Dichter in einer manchmal be-

fremdenden Bereitwilligkeit auf die Annäherung der Ausländer eingegangen und hat allen ausländischen literarischen und künstlerischen Bestrebungen ein besonderes Interesse entgegengebracht. Er wurde der geistige Mittelpunkt Europas und nahm damit eine Stellung ein wie vor ihm Voltaire, nur daß es ihm nicht um seine Person wie dem selbstgefälligen Franzosen, sondern um die Sache zu tun war. Er betrachtete es als seine Mission, die Kultur, die Deutschland nicht zum wenigsten durch ihn selber erworben hatte, der ganzen europäischen Menschheit mitzuteilen und diese durch das gemeinsame Band über die Zerklüftung in Nationen hinaus zu einer einheitlichen Entwicklung zusammenzuhalten. Goethe sah schon bei Lebzeiten in sich die historische Persönlichkeit und aus diesem Grunde fühlte er sich verpflichtet, in „Dichtung und Wahrheit" sein eigenes Leben zu beschreiben und der Welt durch Herausgabe seiner Briefe und tagebuchartigen Aufzeichnungen sowie durch Gespräche, von denen er wußte, daß sie der Öffentlichkeit bekannt werden würden, alles Wissenswerte über sich selber mitzuteilen. Er erkannte, daß er in seinen Werken nur einen Teil von sich und vielleicht noch nicht einmal den besten gegeben hatte, und daß das Größte an ihm nicht seine Dichtung, sondern sein Leben und seine Person sei.

Ungefähr bis zum 70. Lebensjahr blieb er vom Alter so gut wie unberührt. Dann trat ein ziemlich starker Verfall seiner körperlichen Kräfte ein, der zwar von einer Minderung seiner schaffenden Phantasie und seiner Gestaltungskraft begleitet war, seinem Geist selber aber nichts anhaben konnte. In den letzten Lebensjahren kränkelte er häufig, wie er überhaupt nach der Rückkehr aus Italien sich nicht wieder an das nordische Klima gewöhnen konnte. Aber diese kleinen Leiden berührten weder das Äußere des majestätischen Greises noch seine geistige Spannkraft. In „Kunst und Altertum" hatte er sich seine eigene Zeitschrift geschaffen, um auf die Nation zu wirken. Eine unerschöpfliche Fülle von Belehrung steckt in diesen Aufsätzen und beinahe noch unerschöpflicher ist die Milde, mit der er als Kritiker manches oft recht schwächliche Werk bespricht. Überall weiß er etwas Gutes zu finden, er will fördern und ermutigen, nicht aber die neue Generation abschrecken. Dem jungen Schopenhauer, der ihn in Weimar aufsuchte, schrieb er ins Stammbuch:

Wonach soll man vor allem trachten?
Die Welt zu kennen und nicht zu verachten.

Das ist die Kunst, der er sich erworben hatte in den langen Jahren, reich an den unerhörtesten Erfolgen, aber nicht minder reich an Enttäuschungen und Bitterkeit. Als ein großer Verzicht stellt sich sein ganzes Leben dar und so hat es Goethe schon selber aufgefaßt, als einen Verzicht auf die Person zu Gunsten der Sache. Aber diese Entsagung verbitterte ihn nicht, sondern verlieh ihm die schöne heitere Ruhe seines Alters und die verzeihende Güte, mit der er auf die Welt, ihre Irrungen wie ihre Herrlichkeiten zurückblickte. Es geschah nicht als erdentrückter Heiliger oder lebensfremder Philosoph, sondern Goethe ist — und das ist das Große an ihm — ein Mensch bis zum letzten Augenblicke geblieben. Als er die 60 überschritten hatte, dichtete er sich in einen neuen Liebesfrühling hinein und im 75. Lebensjahre schlug sein Herz noch einmal in voller Leidenschaft für Ulrike v. Levetzow. Es war ein schwerer Schlag für ihn, daß das junge Mädchen sich nicht entschließen konnte, ihr Schicksal an das des großen Dichters und „munteren Greises", wie er sich selbst nannte, zu knüpfen.

An seinen künstlerischen Anschauungen hat Goethe in der letzten Periode seines Lebens grundsätzlich nichts mehr geändert. Er ist dem Klassizismus, den er im Bunde mit Schiller geschaffen hatte, treu geblieben und hat der Jugend wieder und wieder die Griechen als einziges und unerreichtes Muster vorgehalten. Aber in seinem eigenen Schaffen hat er sich den neuen Einflüssen der Gegenwart nicht entziehen können und zum Teil auch nicht entziehen wollen. Die romantische Schule war in eine scharfe Opposition gegen den Neuhellenismus getreten. Sie setzte den Subjektivismus der Stürmer und Dränger fort und wollte das Recht der Persönlichkeit in der Dichtung wahren. Sie forderte ein größeres Maß individuellen Gefühles und lehnte die Objektivität und die reine Form ab, in denen nach ihrer Ansicht die Klassizisten die Empfindung ertöteten. Das Verhältnis Goethes zu den Romantikern, besonders zu dem philosophischen Führer der Bewegung, dem jungen Schelling, war anfangs freundlich, erst allmählich zeigte es sich, daß ihre Anschauungen mit seinem Hellenismus unvereinbar waren, mochte auch sein Lob aus ihren Reihen noch so laut ertönen. Da die Romantiker in ihrem Anhang keinen starken, selbständigen Dichter besaßen, so bedienten sie sich Shakespeares und Calderons, um die klassischen Kunstprinzipien zu bekämpfen. Das muß man sich zum Verständnis von Goethes verunglücktem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende" vor Augen halten, er wurde in diese

ungerechte Kampfstellung durch die einseitige Ausbeutung des großen Dramatikers durch die Romantiker gedrängt. Trotz dieser Gegnerschaft macht er in seinem eigenen Schaffen der neuen Richtung Zugeständnisse. Romantisch ist vor allem der mystische Zug, der an den Alterswerken hervortritt. Schon daß sein erstes größeres Werk nach Schillers Tode ein Prosaroman war, kann als ein Abrücken von dem formenstrengen Klassizismus betrachtet werden.

Aber auch die Naturauffassung der „Wahlverwandtschaften" ist romantisch. Im Gegensatz zu „Werther" und „Meister" geht der neue Roman nicht von einem Erlebnis aus, sondern von einer wissenschaftlichen Theorie, die der Dichter bei seinen Naturstudien gefunden hatte, der Affinität, der Verwandtschaft der Elemente. Diese Lehre wird in dem Roman ausführlich entwickelt und geht dahin, daß gewisse Elemente durch den geheimen Zwang der Wahlverwandtschaft zu einander getrieben und dadurch aus der Verbindung mit weniger oder nicht wahlverwandten Elementen gelöst werden. Dieses Gesetz der Chemie übertrug Goethe auf das menschliche Seelenleben. Auch dort waltet die Wahlverwandtschaft, die die Herzen derjenigen Menschen, die für einander bestimmt sind, mit der unwiderstehlichen Gewalt einer Naturmacht zu einander zieht und sie dadurch in einen Konflikt mit der anerkannten Satzung der Sitte bringt. Diesen Gegensatz zwischen der Naturmacht und dem sittlichen Anspruch, den die Gesellschaft stellt und stellen muß, hat der Dichter dargestellt. Aber obgleich er von einer These ausgeht, zu der die Handlung sich nachträglich eingestellt hat, vielleicht sogar erst konstruiert ist, so besitzt das Werk doch nichts Künstliches und Gemachtes. Die Phantasie waltet, wenn auch in anderer Art, so doch nicht minder hemmungslos wie in der besten Zeit des Verfassers. Es fehlt allerdings der leidenschaftliche persönliche Anteil der früheren Dichtungen; in gemessener Ruhe steht Goethe über seiner Schöpfung. Er beherrscht den Stoff völlig und bildet seine Menschen entsprechend den Erfordernissen der zu Grunde liegenden Idee mit reifer Überlegung, aber darum nicht weniger nach seinem eigenen Bilde mit sicherer Meisterhand.

Im Mittelpunkte des Romanes steht ein Ehepaar Eduard und Charlotte, die in einer guten Ehe, aber sich innerlich fremd, miteinander leben, die sich zu lieben glauben, weil sie sich dereinst geliebt haben. Zwei Gäste, der Hauptmann und Ottilie, treten dazu, und es zeigt sich, daß auf der einen Seite Charlotte und der Hauptmann, auf der

anderen Eduard und Ottilie wahlverwandt sind. Vorübergehend taucht die Hoffnung auf, daß durch eine Scheidung sich die für einander bestimmten Paare finden können, aber die äußere Bindung ist zu stark und wird durch die Geburt eines Kindes noch verstärkt. Dem reiferen Paare gelingt es, sich zum Verzicht und zur Anerkennung der menschlichen Satzung durchzuringen, das jüngere erliegt der Naturmacht. Sie sterben eines dem anderen nach, und durch den Tod wird ihre Wahlverwandtschaft besiegelt.

Goethes Romantechnik mit dem häufigen persönlichen Eingreifen des Verfassers, den eingeflochtenen Briefen und den Tagebuchaufzeichnungen der einzelnen Personen, in denen häufig mehr der Dichter als diese selber reden, ist nicht mehr die unsere. Sie mag dem epischen Stil besser entsprechen als die dramatische Zuspitzung, die heute im Roman herrscht. Aber wenn man dem damaligen Standpunkt Rechnung trägt, so schreitet die Handlung klar, logisch und unaufhaltsam fort. Nur in der Mitte nach Entwicklung des Konfliktes und vor Eintritt der Katastrophe besteht eine größere Stockung. Man mag darin eine unerwünschte Unterbrechung oder einen besonders feinen Kunstgriff des Verfassers sehen; das wird von der Stimmung des Lesers abhängen, je nachdem er mehr an den stofflichen Vorgängen oder an der künstlerischen Darstellung interessiert ist.

Die kühle, leidenschaftslose Behandlung des Problems bringt es mit sich, daß Goethe in keiner Weise Partei ergreift. Weder wird die Liebe Eduards und Ottiliens wie früher in „Werther" als ein Recht des Herzens hingestellt, dem eine verständnislose Gesellschaft die Erfüllung versagt, noch wird der Verzicht der beiden anderen als Triumph der Sitte gefeiert. Man könnte daraus schließen, daß ihm mehr das wissenschaftliche als das menschliche Problem am Herzen lag. Aber Objektivität bedeutet nicht Gleichgültigkeit. Gerade in dieser Zurückhaltung bewährt sich die überlegene Kunst des Meisters. Jede Parteinahme hätte mit Notwendigkeit zum Moralisieren geführt, sei es, gestützt auf das Naturgesetz, zu einer Anklage gegen die Gesellschaft, sei es zur Verurteilung derer, die nicht die Kraft besitzen, der Wahlverwandtschaft zu widerstehen. Dadurch wäre eine Abschwächung eingetreten. Erst die objektive Darstellung gibt den Ereignissen den Charakter des Notwendigen, Unvermeidlichen und Schicksalmäßigen. Auf ihm beruht die gewaltige Wirkung des Romans. Man hat den Eindruck: Was hier geschieht, das muß geschehen, weil der Mensch nicht Herr

seines Geschickes ist, weil er ein Naturwesen ist, das wie die ganze Schöpfung den Naturgesetzen gehorchen muß. Nichts ist törichter, als Goethe deshalb Unmoral vorzuwerfen, im Gegenteil, er selbst beugt sich demütig vor dieser übermenschlichen Macht. Er erklärt sie und behandelt mit tiefen Schauern dies naturwissenschaftliche, auf das menschliche Seelenleben übertragene Problem. Mit den „Wahlverwandtschaften" beginnt der psychologische Roman, der in Deutschland weniger als in Frankreich Schule gemacht hat. Er verzichtet auf die Fülle der äußeren Handlung und sucht dafür möglichst tief in die psychologischen Gründe einzudringen. Durch die straffere Konzentration unterscheidet sich der neue Roman vorteilhaft von den „Lehrjahren". Dort bestehen eine Unausgeglichenheit und eine Teilung des Interesses zwischen den äußeren und den inneren Vorgängen. Dieser Zwiespalt ist in den „Wahlverwandtschaften" überwunden. Der Dichter will hier nicht das gesamte Leben seiner Zeit darstellen, sondern er ist mit einem Ausschnitt zufrieden. Gerade infolge dieser weisen Selbstbeschränkung gehört der Roman zu den wenigen großen Werken Goethes, die auch technisch eine vollendete Durchbildung aufweisen.

Aus dem Geist der Romantik ist auch die lyrische Gedichtsammlung geboren, mit der der alternde Dichter plötzlich die Nation überraschte, der „west-östliche Diwan". Die Romantiker waren den Klassizisten auf ihrem Wege nach Griechenland gefolgt. Dort aber trennten sie sich von ihnen, da sie zu ihrem schmerzlichen Erstaunen gewahrten, daß das klassische Hellas ihrem Ideal in keiner Weise entsprach und daß dort die von aller Form befreite Naturpoesie am wenigsten zu finden war. Sie suchten weiter und wandten ihre Blicke nach dem fernen Osten, nach Persien und Indien. Vielleicht gab es dort die Erfüllung ihres Traumes, eine ganz aus Gefühl bestehende Dichtung. Die Poesie Indiens und Persiens wurde erschlossen. Goethe nahm an der morgenländischen Dichtung das größte Interesse. Die „Sakuntala" des Kalidasa erregte sein Entzücken, vor allem aber war es die Prosaübersetzung der persischen Gedichte des Hafis, die auf ihn Eindruck machte. Er erkannte in dem Sänger von Schiras eine gleichgesinnte Persönlichkeit, die wie er selber, der „muntere Greis", Lebenslust und Beschaulichkeit, Altersweisheit und Jugendtorheit, Lehrhaftigkeit und Übermut auf das Glücklichste zu verbinden wußte. Auch die Frömmigkeit des Orientalen zog ihn an, die sich nicht in Zerknirschung zu einem weltenfernen, übermenschlichen Gott erhebt, sondern die Gott in der

Welt findet, in der gesamten Natur, im Größten wie im Kleinsten, selbst auf der Wange der Geliebten, ja sogar in der Schenke, in dem heiligen Rausche. Goethe lebte sich in die Mystik und Symbolik des persischen Morgenlandes ein, und aus dieser Stimmung, nicht aus philologischer Belesenheit hat er seinen „Diwan" gedichtet. Er dachte nicht daran, Hafis sklavisch nachzuahmen und etwa wie seine Nachfolger Platen und Rückert Ghaselen und Makamen zu schreiben, sondern er wollte deutsche Gedichte dichten, nur aus der fremden Stimmung heraus, soweit sie die seine geworden war. Er wollte sich nicht zugunsten des Fremden entäußern, sondern das Fremde sich zu eigen machen, sowohl im Gehalt wie in der Form.

Etwas anderes kam dazu. Zwei kurz aufeinander folgende Reisen hatten den Dichter an den Rhein und nach Frankfurt geführt. An den Stätten seiner Jugend erwachte mancher Traum vergangener Tage und manche längst verblaßte Erinnerung dämmerte wieder auf. Die Lust, von Liebe und Jugend zu singen, regte sich aufs Neue. In Frankfurt besuchte er einen alten Bekannten, den Geheimrat von Willemer, und dessen wesentlich jüngere Frau verliebte sich in den greisen Dichter mit einer echten, vollen Leidenschaft. Er nahm ihre Neigung freundlich auf und erwiderte sie. In dem Fragment seiner „Nausikaa" heißt es:

Und immer ist der Mann ein junger Mann,
der einem jungen Weibe wohlgefällt.

Es tat dem Alternden wohl, daß die anmutige und geistreiche Marianne ihm ihre Liebe schenkte. Er fühlte sich dadurch verjüngt. Aber er selbst blieb von einem leidenschaftlichen Aufflammen, wie es seine letzte späte Neigung zu Ulrike von Levetzow war, weit entfernt. Er behielt das Bewußtsein seiner Jahre und wie etwas, das ihm nicht mehr zukomme, verhüllte er diese Liebe unter der Maske, die ihm Hafis bot. Er selbst wurde zum Hatem, Marianne zur Suleika. Es ist das Charakteristische dieser späten Liebeslyrik, daß sie nicht mit der Unmittelbarkeit des Persönlichen auftritt und daß sie sich der fremdländischen Verkleidung leicht anpaßt. Sie erscheint mehr als ein anmutiges, heiteres Spiel, weniger als Leidenschaft. Aus diesen heterogenen Bestandteilen setzt sich der „west-östliche Diwan" zusammen. Das Buch Suleika, zu dem die Geliebte selber einige der schönsten Gedichte beisteuerte, bildet den Mittelpunkt. Darum gruppieren sich die andern Bücher mit philosophischen Lehrgedichten, beschaulichen Be-

trachtungen, spöttischen Ausfällen gegen Mucker und Philister, lustigen Trinkliedern und zahlreichen Weisheitssprüchen. Das Didaktische überwiegt in diesen Büchern, aber es zeugt für die ungebrochene Kraft des Dichters, daß er diese lehrhaften Teile poetisch zu beleben und zu reiner Poesie zu erheben vermochte. Stellenweise freilich stört ein verschnörkelter Altersstil, aber als Ganzes ist die Sammlung ein Beweis von einer geistigen Frische und einer Lebensfreude, die man bei einem fast siebzigjährigen nicht hoch genug bewundern kann.

Zwei große Werke harrten im Schreibtisch des Dichters ihres Abschlusses, „Wilhelm Meister" und „Faust". Goethe fühlte die Verpflichtung, die beiden Dichtungen fertig zu stellen, ehe die „Nacht hereinbrach, wo niemand wirken kann". Mit eisernem Fleiß hat der Greis an ihnen gearbeitet. Wenn wir Goethes Leben betrachten, so gewinnt man den Eindruck, als habe er gefühlt, daß ihm ein langer Herbst zur Ernte bevorstehe. Da gibt es kein leidenschaftliches Haften und Drängen wie bei Schiller oder Byron, die die kurze Spanne Zeit, die ihnen auf Erden vergönnt ist, gewaltsam ausnützen müssen. Goethe hat keine Eile, er sammelt, macht Entwürfe, legt sie jahrelang beiseite, gestaltet sie um und fängt von Neuem an, als wisse er, daß er nicht vor der Vollendung des Werkes abgerufen werde. Was der Jüngling begann, der Greis sollte es zu Ende führen.

Am Schlusse der „Lehrjahre" stand Wilhelm Meister an der Schwelle der Meisterschaft, bereit als Mitglied des Geheimbundes und im Verein mit Natalie seine Pflicht im Dienste der Allgemeinheit zu erfüllen. Damit erwächst die Frage, ob eine Fortsetzung nötig, ja ob sie überhaupt im Geiste des ersten Teiles möglich war. Entsprechen die „Wanderjahre" einem inneren Bedürfnis der Dichtung? Goethe hat schon frühzeitig, kaum daß der erste Teil abgeschlossen war, an eine Weiterführung gedacht, und auch Schiller hat dem Plan zugestimmt. Es waren die veränderten äußeren Verhältnisse, die auf eine Fortsetzung des Romanes drängten. Die Beschreibung der Umwelt war schon beim Erscheinen der ersten Hälfte durch die Ereignisse teilweise überholt, und dieses Verhältnis hatte sich durch die überschnelle politische und soziale Entwickelung der letzten Jahrzehnte noch verschärft. Das Neue, das die „Wanderjahre" bieten, das ist die Schilderung der durch Revolution, Krieg und die Anfänge der Industrie umgestalteten Welt, während der Held selber ungefähr auf demselben Punkte stehen bleibt wie am Ende der „Lehrjahre". Ja er sinkt unter dieses erreichte Niveau herab.

Da es Goethe nur auf eine Beschreibung der äußeren Lebensbedingungen ankam, so wird Wilhelms Bereitschaft zum Handeln nicht ausgenutzt, er tritt nicht als tätiger Mensch in die Gesellschaft ein, sondern er bleibt weiter ein Schauender, vor dessen Augen die Bilder des modernen Lebens in breiter Ausmalung vorüberrollen. Er geht auf Reisen, d. h. er ergänzt durch die Betrachtung seine Lebenserfahrung, er vertieft sie und bereitet sich wieder auf die Stunde vor, da er handeln wird. Er lernt das Handwerk, den Bergbau, die Landwirtschaft, das Hausgewerbe, die Industrie kennen und hat Gelegenheit, sich in der „pädagogischen Provinz" mit den Grundsätzen der praktischen Erziehung vertraut zu machen. Auch die zahlreichen eingeflochtenen Novellen stehen in Beziehung zu diesem Gedanken und erschließen neue Lebenszustände und Lebensbedingungen. Freilich ist die Verbindung aller dieser Teile mit der Haupthandlung sehr lose, vielfach besteht sie nur darin, daß Wilhelm als Zuhörer oder Zuschauer zugegen ist. Die Abschweifung und die Episode sind ein gutes Recht des Epikers, aber Goethe macht von dieser stilistischen Freiheit einen sehr ausgedehnten, wie er selber gefühlt hat, einen zu ausgedehnten Gebrauch. Unter der Fülle dieser Einzelheiten stockt das Ganze und die Entwickelung des Helden schreitet nicht vorwärts.

Goethe hat später geurteilt, der Roman sei wohl nicht aus einem Stück, so doch aus einem Sinn. Der Sinn der „Lehrjahre" war das Ringen nach der wahren Bildung, der des zweiten Teiles sollte das Ringen nach der wahren Kultur sein. Da aber der Held völlig passiv bleibt und wieder nur erlebt, so bleibt das Ringen in einer Beschreibung der Zustände stecken, aus denen sich die Kultur entwickeln soll und kann. Erst am Ende der „Wanderjahre" rafft Meister sich zu einer Betätigung auf und schließt sich den Auswanderern an, um mit ihnen jenseits des Meeres in Amerika das Reich der wahren Kultur zu gründen. Der Schluß liegt also in Utopia. Das bedeutet eine schwere Verkennung des leitenden Gedankens, denn durch die Verschiebung in eine weite Ferne werden die Errungenschaften des ersten Teiles beinahe wieder aufgehoben. Er hatte den Helden so weit gefördert, daß er die objektiven Bedingungen der Gegenwart anerkannte, daß er sich mit der Welt versöhnte und daß er es als Ziel seines Strebens betrachtete, mit den Menschen als ein nützliches Glied der Gesellschaft zu leben. In der Auswanderung liegt aber die Verurteilung dieser Gesellschaft, es zeigt sich, daß die alte Welt unfähig ist, die Kultur

hervorzubringen, daß ihre Voraussetzung der jungfräuliche Boden einer neuen ist. Das Kulturideal, das am Schlusse der „Lehrjahre" in greifbarer Nähe vor uns und dem Helden lag, verschwindet wieder in die nebelhafte Ferne Utopias. Dieses Ideal konnte in Europa nur durch den modernen Staat verwirklicht werden. Als echter Sproß des 18. Jahrhunderts besaß Goethe für dessen Wesen und dessen Aufgaben kein Verständnis. Als Träger der Kultur kennt er nur die Gesellschaft, und wie diese ein unbestimmter und verschwommener Begriff ist, so kann sie wohl die schönsten Pläne entwerfen, aber die Ausführung muß sie auf eine Zukunft verschieben, wo sie durch die tatsächlichen Verhältnisse, durch alles historisch-gewordene nicht mehr behindert wird. Die Verheißungen des ersten Teiles werden nicht erfüllt, und der Roman klingt im Widerspruch zu dem ursprünglichen Plan mit einer Zukunftsphantasie aus. Er endet mit einen Wechsel auf eine ferne Zeit, von dem es zweifelhaft ist, ob die kommenden Jahrhunderte ihn einlösen werden.

Goethe hat dem Roman den seltsamen Untertitel „die Entsagenden" gegeben. Symbolisch kommt die Entsagung in den merkwürdigen Bedingungen zum Ausdruck, zu denen sich Wilhelm bei seiner Reise verstehen muß. Er darf sich höchstens drei Tage an demselben Ort aufhalten, er darf ihn vor Ablauf eines Jahres nicht wieder betreten und er muß jede Etappe seiner Wanderung so ausführen, daß er keine Fühlung mit der vorigen behält. In dieser Unstetheit liegt ein Verzicht auf alle Güter, die das Leben lebenswert machen, ein Verzicht auf alle liebgewordenen persönlichen Beziehungen und ein Verzicht auf die Anknüpfung neuer. Aber Goethes Absicht ging darüber hinaus. Der Handelnde ist in seinem Sinne immer ein Entsagender. Die Persönlichkeit, wie sie das 18. Jahrhundert begriff, ist allumfassend, sie ergreift die ganze Schöpfung in sich und findet ihre Grenzen nur an den Schranken des menschlichen Denkens und der menschlichen Erkenntnis. Wenn diese Persönlichkeit handeln will, so muß sie sich beschränken, sie muß sich den vorhandenen Gesetzen unterwerfen und den bestehenden Formen einfügen. Sie muß ihrer Allheit entsagen. Alles Handeln ist endlich, im Vergleich mit der Unendlichkeit der Idee eine Art Spezialistentum, eine Beschränkung, in der sich allein der Meister, d. h. der Könner im praktischen Leben zeigen kann. Der Untertitel bezeichnet die eigenste Auffassung des Dichters. Jedes Schaffen ist, da es die Idee immer nur unzulänglich ausdrücken kann, eine Entsagung. Goethe hat dies bei jedem einzelnen Werk schmerzlich empfunden, aber wohl niemals

schmerzlicher als bei dieser Altersdichtung. Er war sich bewußt, daß seine schaffenden Kräfte nicht mehr auf der Höhe seines Wollens standen.

In den „Wanderjahren" fühlt und gibt er sich selber nicht mehr als Dichter, sondern nur noch als Herausgeber. Und diese Auffassung trifft in der Hauptsache zu. Die größten und poetisch wertvollsten Teile des Romans stammen zumeist aus einer früheren Periode. Jetzt griff der Dichter in seine reiche Vorratskammer, holte diese Schätze der Vergangenheit heraus und reihte sie mit ordnendem Sinn auf ein gemeinsames Band. Dieses Band ist, soweit es nicht durch die Person des Helden hergestellt wird, rein didaktisch. Der alte Goethe will belehren, er will die Fülle seiner Weisheit mitteilen. Und dies geschieht in einer Form, die kaum mehr als Poesie zu bezeichnen ist. Die Belehrung ist Selbstzweck. Schon in den früheren Romanen hatte Goethe die Gelegenheit gesucht, seine eigene Weisheit und Weltkenntnis auszusprechen. Aber dort blieben diese Reflexionen und Maximen noch in einer gewissen Verbindung mit den auftretenden Personen, in den „Wanderjahren" stehen sie völlig losgelöst da. Der Dichter nimmt sich nicht mehr die Mühe, auch nur den Schein der Dichtung zu wahren. Die Weisheit des Alternden offenbart sich nirgends herrlicher als in dem vorliegenden Werk, als Dichtung aber versagt es trotz hervorragender Einzelheiten. Es bleibt im Didaktischen stecken und bietet nicht den Abschluß, den wir nach den „Lehrjahren" erwarten müssen.

Besser gelang es mit dem zweiten großen Werk, mit „Faust", in dem Goethe selber die Vollendung seines Lebens und Schaffens erblickte. Der vor einigen Jahren glücklich aufgefundene „Urfaust" hat viel neues Licht auf die Entstehung und das Werden des Dramas geworfen, zugleich aber auch manche frühere gelehrte Hypothese über den Haufen geworfen. Die Bezeichnung selbst ist nicht glücklich, denn dieser „Urfaust" ist keine früheste Niederschrift, sondern auch eine verhältnismäßig späte Redaktion. Goethe hatte schon zur Zeit des „Götz" vielleicht sogar noch vor diesem Drama eine Faustdichtung ins Auge gefaßt. Er hat einzelne Stücke davon ausgeführt, oft ganze Szenen, oft auch nur einige Verse und diese auf lose Blätter und Blättchen niedergeschrieben. Bei günstiger Gelegenheit hat er sie gesichtet, ungeeignetes ausgeschieden, geeignetes zusammengestellt. Es wäre schwer zu sagen, wie viel derartige Redaktionen die Dichtung durchgemacht hat, bis endlich der erste und kurz vor dem Ableben des Dichters auch der zweite Teil die endgültige Fassung erhielten. Das Werk erstreckt

sich also, langsam heranreifend, über eine Frist von sechzig Jahren und schon aus diesem langen Zeitraum geht hervor, daß es eine Einheit im üblichen Sinne, die Einheit der poetischen Konzeption, die Einheit der lyrischen Stimmung, nicht besitzen kann. Wohl bleibt Faust selber immer der gleiche, der gute strebende Mensch und als solcher der Vertreter der Menschheit, aber welche Form dieses Streben annimmt, welche Ziele er verfolgt und in welchen typischen Erscheinungen der Held selber auftritt, das hängt von der Entwickelung des Dichters ab und wechselt mit seiner jeweiligen Weltanschauung. Goethes Werden spiegelt sich im „Faust" wieder, die Phasen, die er durchlaufen, sind in dem Gedicht mit „dauerndem Gedanken" festgelegt. Sein Leben bildet die Einheit des Kunstwerkes. Aber wenn es im Dasein jedes Menschen, überhaupt in jedem Organismus eine Einheit geben muß, so auch in dieser Dichtung. Es ist die Einheit der Entwickelung. Wie Goethe so läutert sich Faust vom begehrenden zum schaffenden, vom empfindenden zum tätigen, vom romantischen zum klassischen Menschen. Wie der Dichter bekehrt er sich von der subjektiven zur objektiven, von der individualistischen zur sozialen Wel anschauung. Wie er lernt er die Grenzen der Menschheit kennen und schreitet seine Bahn von der schrankenlosen Idee zu der weisen Selbstbeschränkung der Arbeit. Am Ende seines Lebens erklärte der Dichter: „Wenn ich mich beim Urphänomen zuletzt beruhige, so ist es auch nur Resignation, aber es bleibt ein großer Unterschied, ob ich an den Grenzen der Menschheit resigniere oder innerhalb der hypothetischen Beschränktheit meines bornierten Individuums". Wenn man diese weise Beschränkung und demütige Unterwerfung unter das Ewig-Unerforschliche als Frömmigkeit bezeichnet, so führt die Bahn Fausts wie die seines Verfassers vom Unglauben zur Frömmigkeit, vom ehrfurchtslosen selbstherrlichen Zertrümmern einer Welt zum Aufbau einer besseren in der Erkenntnis, daß nur die Ehrfurcht, wie sie als Grundlage der Erziehung in den „Wanderjahren" gelehrt wird, und die selbstlose Ausübung des Guten die Menschheit zusammenhalten kann. Diese Entwickelung ist die im 18. Jahrhundert typische, sie besaß die Allgemeingültigkeit, um als Grundlage einer Menschheitsdichtung zu dienen. Heute ist das nicht mehr unbedingt der Fall. Manches, was damals als Notwendigkeit erschien, erscheint heute als Zufälligkeit, nicht gedichtet, sondern philosophisch konstruiert. Goethe selbst schrieb über „Faust":

Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht;
es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende.
Allein ein Ganzes ist es nicht.

Faust ist kein „Ganzes". Einzelne Stellen, Szenen, Akte sind Offenbarungen der tiefsten Poesie, aber diese Stellen sind konstruktiv zusammengefaßt und die übergeordnete Idee mußte philosophisch geklärt werden. Dieses Verhältnis tritt immer stärker hervor, je weiter die Dichtung fortschreitet. War dem jungen Goethe wie einem Hellseher ein Werk voll des tiefsten philosophischen Gehaltes gelungen, so schrieb der Mann und der Greis die Fortsetzung in bewußtem Zustand, in klarer Erkenntnis, daß er nicht nur poetischen, sondern in erster Linie philosophischen Ansprüchen zu genügen habe. Im ersten Teil philosophiert ein Dichter, im zweiten dichtet ein Philosoph.

Die Phantasie drängt über die menschliche Sphäre hinaus. Von jeher bestand das Bedürfnis, Menschen poetisch darzustellen, die sich über die von der Gottheit gezogenen Grenzen erheben wollen. Die Griechen besaßen die Prometheussage, das Mittelalter erzählte sich von Leuten, die auf geheimnisvolle Weise in das Jenseits eingedrungen waren und die in ihrem Drang nach Erkenntnis vor diesen verschlossenen Gebieten nicht zurückschreckten. Die größten Gelehrten des Mittelalters, z. B. Albertus Magnus oder Roger Bacon standen in dem Ruf, mit dem Teufel im Bunde zu stehen. Die Faustsage selbst dürfte zur Zeit der Reformation entstanden sein. Zahlreiche Dichter haben sich schon vor Goethe, der den Stoff frühzeitig als Komödie eines Puppentheaters kennen lernte, von ihm begeistern lassen. Unter anderen hat der stürmische Vorläufer Shakespeares, Christopher Marlowe, ein Faustdrama geschrieben und Lessing hat sich an einem „Faust" versucht, von dem aber nur spärliche Fragmente erhalten, vielleicht auch nur geschrieben sind. In allen diesen älteren Bearbeitungen schließt der von seiner Wissenschaft unbefriedigte Held ein Bündnis mit dem Teufel, der sich verpflichtet, ihm eine bestimmte Zeit auf Erden zu Diensten zu sein und als Entgelt dafür seine unsterbliche Seele nach dem Tode erhalten soll. Faust besitzt zeitweilig alle Macht auf Erden, aber er weiß in diesen alten Stücken nie, was er damit anfangen soll. Er verzettelt sie in nichtigen Kleinigkeiten und törichten Streichen, er lebt drauf los, bis das drohende Ende ihn zu einer verzweifelten, aber verspäteten Reue mahnt. Sein Untergang ist besiegelt, der Teufel kommt zur abgemachten Stunde und holt ihn in die Hölle. Dieser Stoff wurde unter

Goethes Händen zur Tragödie des menschlichen Erkenntnisstrebens, ja zur Tragödie der Menschheit selber. Faust ist der typische Mensch des 18. Jahrhunderts und in weiterer Symbolik der Mensch überhaupt, der Vertreter der Menschheit. Aber es besteht ein großer Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Teil. Anfänglich ist Faust eine durchaus individualisierte Persönlichkeit wie Werther oder Tasso, aber wie jeder Mensch nicht nur er selber ist, sondern zu gleicher Zeit gewisse Lebenssphären, eine Familie, eine Klasse oder einen Stand vertritt, so ist er, da er von allgemeinen menschlichen Grundgefühlen bewegt wird, auch der Vertreter der Menschheit. Er ist symbolisch, im zweiten Teil dagegen ist er allegorisch. Er hat aufgehört ein Einzelmensch zu sein und ist zur Idee der Menschheit geworden, die sich in ihm verkörpert. Er erlebt nicht ein persönliches Schicksal, sondern das Schicksal des Menschengeschlechtes in allegorischer Darstellung. Die Ereignisse des ersten Teiles werden um ihrer selbst willen vorgeführt, die des zweiten sind die allegorische Behandlung einer Idee. Sie sind willkürlich gewählt und an sich unverständlich. Es sind Zeichen, in denen die Geschichte der Menschheit einen mehr oder weniger unzulänglichen Ausdruck findet. Die des ersten Teiles *sind*, die des zweiten bedeuten etwas.

Der junge Goethe, der Anhänger Rousseaus, der Genosse der Stürmer und Dränger sah in Faust, ähnlich wie in Prometheus, Mohamed und Cäsar das große Individuum, das in der Enge dieser kleinen Welt nicht leben kann. Der Drang nach Erkenntnis, nach einem größeren Wissen, als dem Menschen beschieden ist, treibt ihn über die von der Natur gezogenen Schranken hinaus, er will in der Unendlichkeit seines Strebens die ganze Schöpfung in sich aufnehmen und wird dadurch zum Rebell an der sittlichen Weltordnung. Er beherrscht das Wissen seiner Zeit, aber statt in der Gelehrsamkeit Befriedigung zu finden, leidet er unter ihrer Unzulänglichkeit. Faust ist unendlich reich, aber er sieht nur die Endlichkeit seines Reichtumes und nichts Endliches kann ihn befriedigen. Ein Ekel vor allem Erlernbaren erfüllt ihn und „des Menschen höchste Kraft", Vernunft und Wissenschaft verachtet er. Diesem Faust, der in der Idee alles Vorhandene durchmessen und als nichtig, als dem Geist nicht ebenbürtig befunden hat, kann die Erde nichts mehr bieten und es ist nur logisch, daß er zum Giftbecher greift. Er fühlt sich bereit,

> auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen
> zu neuen Sphären reiner Tätigkeit.

Aber er ist ein Mensch, und selbst das höchste Streben eines Menschen, das nach Erkenntnis wurzelt in der Sinnlichkeit. Diese hat zwei Seiten, eine nach oben und eine nach unten gerichtete. Zwei Seelen wohnen in Fausts Brust. Neben der himmelstürmenden, die ihn gewaltsam emporreißt, eine andere, bestehend aus unbefriedigter Sinnengier, Machtgelüsten und derber Liebeslust. Diese andere hält ihn mit „klammernden Organen" an der Erde fest und läßt ihn den Giftbecher, den er schon an die Lippen gesetzt hatte, zurückweisen. Faust will leben, aber so wie er bisher gelebt hat, in dem düstern Studierzimmer, als Schüler und Lehrer einer zwecklosen Wissenschaft vermag er es nicht. Er greift zur Magie. Über die Bedeutung der schwarzen Kunst innerhalb der Dichtung ist viel geschrieben und gestritten worden; es genügt hier, daß damit ein Wissen gemeint ist, das über Menschenmaß hinausgeht, eine Kraft, durch die sich das Einzelwesen über sich selbst steigert. Faust wird durch sie bis an die Pforten des Weltgeheimnisses, bis zu der Höhe des Erdgeistes emporgetragen. Aber dieser stößt ihn von sich, er „gleicht dem Geist, den er begreift", er ist nur ein Mensch. Er konnte wohl an das Geheimnis der Schöpfung rühren, aber es wird seinesgleichen nicht erschlossen. Die Verzweiflung macht ihn für das Bündnis mit dem Teufel reif, für die Verbindung mit dem Geiste, den er begreift. Konnte das hohe Streben seines Riesengeistes keine Befriedigung finden, so bleibt ihm nur die Betäubung, der Versuch, ob seine Unersättlichkeit an den Freuden des Diesseits Erquickung und Linderung gewinnen kann. Er weiht sich dem Genuß, mit zerrissener Seele, wie er selber sagt, dem „schmerzlichsten Genuß". Mehr erwartet er von dem Teufel nicht. „Genießen macht gemein." Faust ist von der Höhe des Geistes in die Tiefe der Sinnlichkeit gestürzt, und nun kann ihn Mephisto packen.

Mephisto verkörpert als Teufel zunächst ganz allgemein das böse Prinzip, das der Vernichtung. Im Gegensatz zu der schaffenden und bejahenden Gottheit rühmt er sich stolz als „der Geist, der stets verneint". Aber diese Negation ist nicht nur eine allgemeine Gegnerschaft gegen die Schöpfung, ein Haß gegen das Große, Gute und Schöne, dem er das Niedrige, Häßliche und Schmutzige entgegenstellt, sondern es ist im besonderen die Verneinung Fausts. Jede seiner Regungen, Bestrebungen und Stimmungen wird von dem Gegenspieler aufgefangen und in ihr Gegenteil verzerrt zurückgeworfen. Will Faust über sich selbst hinausstürmen, so beweist ihm Mephisto, daß er sich vergebens auf-

blähe und immer nur ein Mensch bleibe. Will Faust vom irdischen Genuß nichts wissen, so schildert ihn Mephisto in den lockendsten Farben; gibt dagegen Faust der Sinnlichkeit nach, so hat Mephisto dafür nur Spott und Hohn. Dadurch gelingt es dem Dichter, persönliche Beziehungen zwischen den beiden Antagonisten herzustellen und dem an sich undarstellbaren Absolut-bösen eine menschlich brauchbare Erscheinungsform zu geben. Mephisto ist Satiriker, er verkörpert den zersetzenden kritischen Verstand, Faust die beschwingte, lebenschaffende Phantasie. Es sind Eigenschaften, die sich notwendiger Weise in jedem Menschen zusammenfinden, Eigenschaften, die sich suchen und doch wieder abstoßen. Der Kampf, der in dem Drama auf zwei Personen verteilt ist, ist in Wirklichkeit ganz innerlich, und jeder Einzelne hat ihn in seiner Brust auszutragen. Der Teufel ist in uns und nicht außer uns. Mephisto ist das Böse, Faust das Gute. Darum fehlen in der Tragödie auch die guten Geister, die in den älteren Bearbeitungen dem Helden schützend und mahnend zur Seite stehen. Der moderne Mensch braucht keine Helfer, denn wie die Rollenverteilung im 18. Jahrhundert ist, ist er nicht neutral, sondern gut und nur der Versuchung ausgesetzt.

Es kommt zu dem Vertrag mit dem Teufel. Wenn Mephisto auf Erden Faust zu Diensten steht, so will ihm dieser seine unsterbliche Seele verschreiben und der Verfall wird an die Bedingung geknüpft:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
dann bist du deines Dienstes frei,
die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
es sei die Zeit für mich vorbei.

Die Bedingung ist also, daß es Mephisto gelinge, Faustes Streben zum Stillstand zu bringen, wie er sich bei Vertragsabschluß denkt, in der Fülle des sinnlichen Genusses zu ersticken. Faust dagegen will in echt Rousseauischer Weise das, was der ganzen Menschheit mitgeteilt ist, in einem Augenblick auskosten. So wünschte vor ihm schon Saint-Preux, das Glück von Jahrtausenden in einer Sekunde zu genießen. Die beiden Vertragschließenden verständigen sich wohl über Worte, aber in der Sache verstehen sie sich nicht. Was Faust fordert, kann Mephisto niemals leisten. Die Wette ist für den Teufel von vornherein verloren.

Er kann nicht die Unbegrenztheit des Wollens in die Begrenztheit des Erfüllens bannen, und wenn der Versucher es glaubt, wenn er hofft, sein Opfer durch materiellen Genuß einzulullen, durch schale Vergnügungen, wie sie symbolisch in der Hexenküche, realistisch in Auerbachs Keller dargestellt sind, so liegt es daran, daß Fausts Wesensart für ihn eine unfaßbare Größe ist, daß die beiden dieselbe Sprache reden, ohne sich zu verstehen.

Der Faust des ersten Entwurfes war wie alle diese Titanen der goethischen Frühzeit zum Untergang bestimmt, aber nicht durch Mephisto, nicht durch den Teufelsvertrag; sondern durch sich selbst. Infolge seiner inneren Maßlosigkeit sollte er in dieser Welt scheitern. Mephisto spricht das selber aus:

Und hätt er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
er müßte doch zu Grunde gehn!

Die läppischen Vergnügungen, in die er Faust verstrickt, erweisen sich als völlig zwecklos, und selbst die Liebe zu Gretchen, die der Teufel mit Vergnügen sieht und schürt, füllt seinen Geist nicht aus. Man hat darüber gespöttelt, daß Faust im Besitze aller Höllenmacht nur ein einfaches Bürgermädchen verführen könne, daß die hohe Erkenntnistragödie zur alltäglichen Liebestragödie herabsinke. Aber Gretchen ist auch Symbol, die Verkörperung des höchsten, was die Welt bieten kann, und schon dadurch, daß Faust durch ihre Reinheit und Unschuld angezogen wird, hat er sich über den Teufel erhoben. So füllt die Gretchentragödie mit Recht die erste Hälfte der Dichtung aus. Es ist dabei gleichgültig, daß Faust schwere Schuld auf sich lädt, denn nicht als Opfer der beleidigten Moral, sondern als Opfer seines eigenen Charakters sollte er untergehen.

Das war der Gesichtspunkt des ersten Entwurfes, aber er änderte sich, je mehr im Laufe der Arbeit die individuelle Bedeutung des Helden zurück und die symbolische in den Vordergrund trat. Die Menschheit ist ewig und kann nicht zu Grunde gehn. Schon die widerspruchsreiche Szene „Wald und Höhle" zeigt einen veränderten Faust, der mit der Natur in einer spinozistisch-pantheistischen Übereinstimmung lebt, aber am klarsten gelangt die neue Auffassung in dem „Prolog im Himmel" zum Ausdruck. Mephisto erscheint dort nicht mehr als das Absolut-Böse, sondern als ein notwendiger Bestandteil der an sich guten Schöpfung. Wie alles Geschaffene so dient auch er, bewußt oder unbewußt, einem sittlichen Endzweck. Der Herr gestattet ihm wohl die

Menschen zu versuchen, aber er weiß, daß die Teufelskünste nicht de beabsichtigten Zweck erreichen können, daß der Versucher am Schlu bekennen muß:

> Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
> bleibt sich des rechten Weges stets bewußt.

Damit war gegeben, daß Faust, dieser innerlich gute Mensch, de Vertreter der unsterblichen Menschheit wohl straucheln, aber nich fallen konnte. Aus der Tiefe mußte er sich erheben, und diese al mähliche Erhebung bis zu der Vereinigung mit Gott, bis zum Eins werden der Schöpfung mit dem Schöpfer bildet den zweiten Teil de Tragödie.

Schon die feierlichen Stanzen und Terzinen des Prologes zeige daß wir in eine neue Welt eintreten, in die der Form und Gesetzmäßig keit im Gegensatz zu der früheren Willkür, Begriffe, die in Goethe Anschauung mit Norden und Süden, mit Romantik und Klassik zu sammenzufallen. Faust erwacht als ein anderer, er hat den Übergan vom empfindenden zum tätigen Menschen vollzogen. Die empfindende Helden sind bei Goethe durchweg Egoisten, die Unheil über sich un ihre Umgebung bringen, die tätigen dagegen sind vom Gemeinsin beseelt. So hat auch Faust den Egoismus überwunden, er will nich mehr, daß die Menschheit für ihn, sondern daß er für die Menschhe lebe. Ein Drang nach hohen Taten beseelt ihn. Aber die Erweiterun der individuellen Tragödie zum philosophischen Lehrgedicht bringt e mit sich, daß dieser Stimmungsumschlag nicht mit der nötigen an schaulichen Bestimmtheit zur Darstellung gelangt. Die festen Linie des Charakters lösen sich auf, Faust ist zur Idee geworden. Eine Ide handelt nicht, sondern sie wirkt, sie wirkt durch ihr Vorhandensein nicht durch ihr Tun. Faust wird in eine tätige Welt versetzt, in di der Politik, aber er selbst bleibt untätig. Der erste Akt am Hofe de Kaisers gibt in großen Zügen ein Bild von dem politischen Leben von dem Ringen um die Macht, von der Zerklüftung der Parteien und von der Bedeutung der einzelnen Stände und Gewerbe, die in dem Maskenspiel symbolisch vorgeführt werden. Faust steht in dieser Getümmel beinahe unbeteiligt, er erlebt zwar manches, aber er handel nicht und überläßt es Mephistopheles, das ausgesogene Land mit den Unsegen des Papiergeldes zu beglücken. Fausts große Tat ist, daß e zu den „Müttern" hinabsteigt, d. h. zu den platonischen Ideen, den Urgrund aller Dinge. Aber auch diese Handlung hat nur eine spe

kulative Bedeutung. Aus dem Chaos der Erscheinungen sucht und findet er den festen Punkt, aus der Welt der Scheines flüchtet er in die des wirklichen Seins. Damit ist der Anfang des Werdeprozesses der Menschheit gewonnen und von ihm aus entwickelt sich in den beiden folgenden Akten, eine Darstellung der Geschichte der Menschheit oder besser der Philosophie der Geschichte der Menschheit von der Urzeit bis zur Gegenwart. Sie beginnt mit Homunkulus, dem Schöpfungsgedanken, der sich die gestaltende Form sucht und führt in der klassischen Walpurgisnacht über die verschiedenen prähistorischen und historischen Stufen der Weltwerdung bis zu den Griechen, als deren Symbol Helena erscheint. Die Helena-Tragödie bringt ihre Vereinigung mit Faust, die Verbindung des klassisch-antiken Geistes mit dem mittelalterlich-germanischen, und aus diesem Bunde entsprießt Euphorion, der Genius der Renaissance, der nach einem kurzen, glänzenden Aufstieg aus steiler Höhe herniederstürzt. Mit ihm verschwindet Helena, so daß Faust nur ihr Gewand behält, die ideale Form, die ihn als Wolke zu neuen Erlebnissen hinwegträgt. Klassische Walpurgisnacht und Helena-Tragödie gehören zu dem künstlerisch Ausgereiftesten, was Goethe geschrieben hat, aber die Stellung und der Zweck dieser Teile innerhalb der Faustdichtung werden nicht durch die Poesie, sondern durch die Philosophie vermittelt. Es sind Perlen, die durch eine verstandesmäßige Spekulation aneinandergereiht sind, es sind Dichtungen, die durch eine nicht poetische Idee zusammengehalten werden.

Der vierte Akt müßte, wenn der leitenden Gedanke logisch durchgeführt wäre, die Erhebung Fausts zu der modernen Staatsidee bringen. Goethe hat das erkannt und er versetzt den Helden wieder in das politische Leben hinein, aber nur um nochmals die Zerspaltung in Parteien, die Selbstsucht der einzelnen und die dadurch verursachte Zerrüttung des Gemeinwesens zu schildern. Gequälte Allegorien dienen zur Beschreibung dieses Themas, das im ersten Akt schon viel frischer und anschaulicher dargestellt war. Erst am Schlusse ringt sich mühsam aus dem unentschiedenen Hin und Her die große kolonisatorische Idee des Helden hervor. Der fünfte Akt endlich zeigt ihn auf der Höhe, die ihm längst gebührt hätte, als Führer der Menschheit, als Herrscher, aber als ein Herrscher im Dienste der Allgemeinheit. Faust steht am Ziel. Er begreift sich selber, wie Goethe, der Greis, seinen Werdegang erfaßte, er sieht ein, daß die freie Tätigkeit das Höchste ist, dessen der Mensch auf Erden teilhaft werden kann:

Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!
Was er erkennt, läßt sich ergreifen.
Er wandle so den Erdentag entlang;
wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang;
im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
er! unbefriedigt jeden Augenblick.

Goethe wollte das Werk zu Ende führen. Darin liegt ein logischer Widerspruch, denn die Menschheitsdichtung ist endlos. Um ein Notdach zu errichten, ließ er den Helden bis zu einem gewissen Grade eine Rückverwandlung durchmachen. Faust mußte aus der Idee wieder eine Person werden. Nur als solcher konnte er den durch das Bündnis mit dem Teufel erforderlichen „höchsten Augenblick" genießen und damit das Stück zum Abschluß zu bringen. Daß er ihn nicht im Genuß, nicht in der selbstischen Befriedigung der eigenen Wünsche, sondern in der Arbeit und in der Sorge für andere findet, das entzieht ihn äußerlich der Gewalt Mephistos, dem er innerlich längst entwachsen war, ja trotz des Seelenverkaufes eigentlich nie angehört hatte. Es bedurfte nicht der listigen Übertölpelung des dummen Teufels durch die herabsteigenden Engel, um ihn um seine Beute zu prellen. Dagegen entspricht die Erhebung Fausts in den Himmel der Idee der Dichtung. Mag man ihn als Einzelwesen oder als Vertreter der Menschheit betrachten, das Endziel ist die Vereinigung mit Gott wie in Dantes „Komödie". Was der mittelalterliche Mensch durch Schauen erreicht, erreicht der moderne durch die Tat. Daß Goethe dabei von seinem Vorgänger die katholische Mythologie übernommen hat, wird man ihm so wenig zum Vorwurf machen wie sonst die Verwendung der hellenischen. Aber nicht durch diesen christlichen Glaubenszauber, nicht durch die Gnade einer mater gloriosa oder die Fürbitte einer Büßerin, sonst Gretchen genannt, wird Faust erlöst, sondern einzig durch sich selbst, durch sein unermüdliches Streben, das in allen Irrungen das höchste und letzte Ziel nicht aus den Augen verlor, ein Mensch zu werden und zu sein.

Manches ist in der Faustdichtung unvollkommen, manches mehr angedeutet als ausgeführt, vielfach erstickt die Poesie in toten Allegorien. Es war eine übermenschliche Aufgabe, die sich der Dichter gestellt hatte. Dante konnte sie noch lösen, die Religion gab ihm die Mittel dazu. Die moderne Weltanschauung entbehrt dieser Geschlossenheit. Innerhalb ihres Rahmens konnte das Problem nur aufgeworfen, bis zu

einem gewissen Grade gefördert, aber niemals voll gelöst werden. Trotz seiner Mängel ist „Faust" die bedeutendste Dichtung der neueren Literatur, und man kann sagen: Si non errasset, fecerat minus ille!

Schlußwort.

Es besteht eine weite Kluft zwischen der Beurteilung, die Goethe im Ausland und in Deutschland erfährt. Auch das Ausland erkennt ihn als großen Dichter an, aber es versteht den Kultus nicht, der in Deutschland mit jeder seiner Äußerungen, sei sie in Vers oder Prosa, sei sie schriftlich oder mündlich überliefert, getrieben wird. Selbst aufrichtige Bewunderer verweisen auf den zeitlichen Charakter vieler seiner Werke, sie wenden ein, daß gerade seine bedeutendsten Dichtungen wie „Faust" und „Meister" der letzten Durchbildung entbehren und sie wollen nur seine Lyrik als dauernden Besitz gelten lassen. Diese Bedenken sind zwar richtig, aber doch wieder verfehlt. Das Ausland beurteilt den Dichter nach seinen Werken, wir nach seinem Leben. Wir sehen in ihm den Mann, der unserm nationalen Dasein einen neuen Inhalt gegeben, der uns, als Deutschland noch ein geographischer Begriff war, im Reiche des Geistes ein Vaterland geschaffen hat, der mit seinem Streben jedem Einzelnen von uns ein Vorbild geworden ist. Das sind Dinge, für die die Ausländer kein Verständnis besitzen, sie prüfen nur die einzelnen Dichtungen und übersehen, daß erst die Persönlichkeit des Mannes den rechten Rahmen für die Gesamtheit seines Schaffens bildet. Goethe ist das Werk selber und alles, was er geschrieben, ist unter diesem Gesichtspunkt nur Bruchstück, nur ein Teil des Ganzen, gleichgültig ob es äußerlich zu Ende geführt ist oder nicht. Darum besitzen die Fragmente in unsern Augen den gleichen Wert wie die vollendeten Werke, ja wir bedauern, daß Goethe manche Arbeit, um sie abzuschließen, beendigt hat. Sie ist dadurch fragmentarischer, als sie als Fragment gewesen wäre, denn sie enthält etwas, was nicht gedichtet ist, was nicht aus des Verfassers innerster Natur entspringt, sondern ihm im letzten Ende wesensfremd bleibt. Die Kritik den einzelnen Werke ist gewiß berechtigt, aber darum ist der Dichter doch die große überragende Persönlichkeit, die wir in erster Linie verehren.

Es ist das größte Glück für Deutschland, daß Goethe in einem Zeitalter lebte, wo man dies Verhältnis von Mensch und Dichter klar

erkannte. Es ist möglich, daß Shakespeare und Dante Engländern und Italienern dasselbe bieten könnten. Aber was kennen wir vom Leben der beiden? Dürftige tatsächliche Angaben, vielleicht auch ein paar Berichte von Zeitgenossen, die sich mehr oder weniger günstig über ihren Charakter äußern. Nur der Genius kann sich selber begreifen, und wenn Goethe wenigstens uns Deutschen mehr bedeutet als jeder andere Dichter, so liegt es daran, daß er uns in voller Klarheit gezeigt hat, was er unbewußt gewesen ist, daß er bewußt sein eigenes Leben zur Dichtung erhoben hat.

Und dieser Mann hat beinahe sein ganzes Dasein in einem Städtchen von 6000 Einwohnern verbracht, in einem Staat von wenigen Quadratmeilen ohne Einfluß und ohne Bedeutung für das Schicksal der Welt. Die Stätten, die damals der Brennpunkt des politischen und geistigen Lebens waren, Paris oder London hat er nie gesehen, auch nie zu sehen gewünscht. Eine Einladung Napoleons hat er zwar nicht abgelehnt, aber auch nie daran gedacht, anzunehmen. Berlin hat er einmal in jungen Jahren, Dresden verschiedentlich besucht, aber ohne jedes Verlangen, dort länger zu verweilen. Die einzige größere Reise, die er gemacht hat, ging nach Italien, aber nicht in der Absicht, dort ein bedeutenderes Leben als in der Enge der Heimat kennen zu lernen. Es war eine künstlerische Bildungs- und Studienfahrt, und strengstens hat der Dichter diesen Zweck gewahrt und alles daran gesetzt, sich weder in Rom oder Neapel, die damals schon Weltstädte waren, in den Strudel des Lebens ziehen zu lassen. Goethe hatte kein Bedürfnis, Welt und Menschen kennen zu lernen. Es ist das Wesen des künstlerischen Genius, und zugleich sein Glück und sein Verhängnis, daß es für ihn etwas Neues nicht gibt. Die Phantasie eilt der Wirklichkeit voraus und gestaltet sich Gebilde, die von den tatsächlichen Erscheinungsformen nicht erreicht werden und nicht erreicht werden können. Die Welt ist für den Dichter eine Fülle von Enttäuschungen, sein Glück ist das geistige Schauen, das Formen durch die Phantasie. Goethe kennt keine Überraschungen. Man liest mit Erstaunen, wie er Gegenden, die den gewöhnlichen Italienfahrer in helle Verzückung versetzen, kühl, beinahe gleichgültig durchfährt. Es drängt ihn nach Rom. Eine Art Angstgefühl beherrscht ihn, ob er dieses Ziel seiner Sehnsucht erreichen werde, die Stätte, von der er dunkel fühlt, daß sich sein Genius nur von ihr aus voll entfalten könne. Aber sobald er die Stadt betreten hat, ist der Druck vom ihm genommen. Die großen Kunstwerke, die er

dort zum ersten Male erblickt, überwältigen ihn nicht, sondern „wie ein bedächtiger Mann schicklich die Reise benutzt", macht er sich an die Arbeit, stellt sich Stundenpläne auf, um den Aufenthalt bestens auszunutzen und lebt unter den Ruinen der Vergangenheit, als seien sie ihm seit alters her vertraut. Nach den dürftigen Gipsabgüssen, die er zu Hause gesehen hatte, fiel es ihm nicht schwer, sich auch ohne eigene Anschauung das Bild der großen Kunstwerke in seiner Phantasie nachzuschaffen; an Ort und Stelle will er sie studieren. Er erklärt und zergliedert sie, er ergründet ihre Komposition, aber das alles geschieht mit der ruhigen Sachlichkeit des Kunsthandwerkers, der weiß, daß der Rausch der Begeisterung nur seinen Blick für das Wesentliche trüben könne.

Weimar genügt ihm völlig. Dort findet er alles was er braucht, die Freunde, mit denen er sich verständnisvoll aussprechen kann, die Frauen, die seine Gefühlswelt begreifen, dort endlich, in der Enge der Kleinstadt, die Geschlossenheit der Existenz, die er als Unterlage seines Lebens im Geiste nötig hat. Wie es nicht seine Art war, Kriegslieder zu dichten und selber zu Hause zu bleiben, so widerstrebte es ihm, in politisch bewegten Kreisen zu stehen, ohne selbst daran Anteil zu nehmen. Er hatte das Bedürfnis in einer Welt zu leben, die völlig die seine war, die in ihm aufging, wie er in ihr. Das war Weimar, es war schlechthin die Stadt Goethes, der Ort, der das Gepräge seines Geistes trug und noch heute trägt. Er hat jede Tätigkeit von der des einfachsten Handwerkers am Webstuhl bis zu der weltenschaffenden und ordnenden eines Napoleon geschätzt, aber er wußte, daß seine Taten im Reiche der Dichtung lagen und daß die Dichtung dort am wenigsten eine Stätte hat, wo die Leidenschaften am lautesten toben und die Interessen am wildesten gegeneinander ringen. Man hat Goethe als das große „Ablehnungsgenie" bezeichnet, ein Ausdruck, der wohl von Heine geprägt ist oder wenigstens von ihm wiederholt wird. Er beweist nur die Verständnislosigkeit des kleineren Dichters für das Wesen des Größeren. Er hat alle wissenschaftlichen, künstlerischen, wirtschaftlichen und politischen Bestrebungen des In- und Auslandes mit dem äußersten Interesse verfolgt. Der Wissensdrang des 18. Jahrhunderts war ganz der seine. Von seinem Studierzimmer aus hat er rege Ausschau gehalten nach allem Neuen, das am Horizonte auftauchte, und es gab nichts, was er nicht, selbst im höchsten Alter, noch bereit war, zu lernen. Als gegen Ende seines Lebens die Durchbohrung der Land-

enge von Suez in erreichbare Nähe gerückt schien, meinte der fast Achtzigjährige, es lohne sich wohl noch ein paar Jahre zu leben, um dieses große Werk vollendet zu sehen. Aber auf seiner hohen Warte war es ihm vergönnt, das Kleine klein und nur das wirklich Große groß zu sehen. Er konnte sich nicht für das Gezänk von ein paar Demagogen begeistern, mochten ihre Phrasen noch so volltönend erklingen. Selbst die Julirevolution, durch die ein ämterhungriger Klüngel einen anderen verjagte, ließ ihn kalt im Vergleich mit dem grundlegenden wissenschaftlichen Streit, der gleichzeitig die französische Akademie beschäftigte. Goethe war kein Mann der Tagesneuigkeit, die heute mit Hilfe der Zeitung und des Telegraphen die Welt in unausgesetzter, unnatürlicher Spannung hält, sondern aus der Fülle der Geschehnisse suchte er die zu bewahren, die einen Fortschritt, eine Vervollkommnung der Menschheit bekundeten. Nur von solchen Dingen, die die Allgemeinheit förderten, glaubte er selber Förderung zu haben. Die Ausbildung seiner Person steht für Goethe in vorderster Linie, aber es wäre ganz falsch, darin einen vergeistigten Egoismus zu sehen, sondern in seinen und in den Augen seines Jahrhunderts ist die Persönlichkeit die Voraussetzung der wahren Kultur und nur dadurch, daß der Einzelne die Fülle der Außenwelt in sich aufnimmt und in sich zur Bildung verarbeitet, ist eine Weiterentwicklung der Menschheit möglich.

Der Optimismus des 18. Jahrhunderts, die feste Überzeugung von einem beständigen Fortschreiten der Menschheit, der Glaube,

daß die Welt, wie sie auch kreise,
liebevoll und dankbar sei,

wurde von Goethe voll geteilt. „Wir gehören einem Geschlecht an, das aus dem Dunkel zum Licht strebt", so lautet das Bekenntnis seines Alters. Dieser Glaube bildet die Grundlage seines Lebens und seines Schaffens, und aus ihm erklärt sich die Vielseitigkeit des Dichters. Nicht in dem Sinne, daß er sich in den verschiedensten Kunstgattungen wie Lyrik, Epos und Drama, versucht hat, sondern in dem rastlosen Streben, dem letzten Ziel aller Kunst auf den mannigfaltigsten Wegen näher zu kommen. Ungleich andern großen Dichtern, die sich auf einen Stil dauernd festlegten und aus der Ausübung ihrer Kunst mit den Jahren ein Handwerk machten, war Goethe bis in sein höchstes Alter stets bereit, einen Frontwechsel zu vollziehen, das als falsch Erkannte fallen zu lassen und auf neuer Bahn von neuem anzufangen. Darum steht uns der Mann höher als jedes einzelne Werk, ja sogar höher als die

Gesamtheit seiner Werke. Er war ein Wahrheitsucher. Aus Italien schrieb er nach Hause: „Ich bin für alles zu alt geworden, nur für das Wahre nicht... Es ist nichts groß als das Wahre, und das kleinste Wahre ist groß... Wie freut es mich, daß ich mein Leben dem Wahren gewidmet habe." Die Schönheit bestand für ihn in der Wahrheit, sie hat er bei den Griechen gesucht und nach seiner Meinung gefunden. Das Ringen nach Wahrheit ist die Ursache des großen Umschwunges in seinem Leben, des Überganges zum Klassizismus. Er hat bei der Nachwelt vielfach eine ungünstige Beurteilung gefunden. Es sind weniger die Literarhistoriker, die die Zusammenhänge begreifen, als ausübende Künstler, die Goethes Größe ausschließlich in den Jugenddichtungen finden, die „Werther" und „Faust I" aufs Höchste bewundern, der „Iphigene" und dem „Tasso" kühl gegenüberstehen und den späteren Werken keinen Geschmack abgewinnen können. Sie sind ihnen nicht „genial" genug. Aber gerade weil diese Dichtungen nicht genial sind, muß man sie besonders schätzen; es ist der größte Ruhmestitel des Meisters, daß er mit dieser Genialität brach. Wohin sie führte, zeigen die Romantiker, zu einem unausstehlichen Vordrängen der eigenen Person, zu einem zersetzenden Ich-Kultus und endlich, als alle Spielarten subjektiver Willkür und Laune erschöpft waren, zu einem verzweifelten Anschluß an die katholische Kirche, als einzigen Halt in dem selbstgeschaffenen geistigen Chaos. Diese Gefahr hat Goethe zur rechten Zeit erkannt und abgewehrt, indem er das deutsche Geistesleben auf dem einzigen vorhandenen festen Grunde aufbaute, auf der Antike. Ihr hat er es zu danken, daß ihm der große Verzicht auf „Vernunft und Wissenschaft", den die Romantiker begingen, erspart blieb. An Stelle der Person setzte er die Sache.

Goethe ist immer sachlich. Das mag erstaunlich klingen bei einem Dichter, dessen Schaffen man gewöhnlich nur als eine Offenbarung seiner Person betrachtet, bei einem Mann, dessen Kunst man aus der Theorie des eigenen Erlebnisses zu erklären versucht. Gewiß ist er und sein Werk nicht voneinander zu trennen; der Rohstoff wird nur dadurch zum Kunstwerk, daß er die Seele des Künstlers in sich aufnimmt. Soweit ist jede Dichtung persönlich, aber Goethe benutzt sie nie, um sich selber darzustellen, um in der objektiven Welt nur sein eigenes Bild und sein eigenes Selbst wiederzufinden. Jede Selbstgefälligkeit und Selbstbespiegelung liegt ihm fern. Selbst seine Biographie hat er aus sachlichen, nicht persönlichen Gründen geschrieben, nicht weil er

von sich erzählen wollte, sondern weil er eine Entwicklung zeigen wollte, die für seine Zeit eine typische Bedeutung besaß. Dieser Zug zum Allgemeinen machte Goethe zu einem Klassiker, noch ehe er den äußeren Anschluß an die Antike, wie sie damals aufgefaßt wurde, vollzog. Es ist das Bedürfnis nach Klarheit und Gesetzmäßigkeit, das zu den Grundzügen seines Charakter gehört, das Streben, die großen ewigen Gesetze, die das gesamte All regieren und das Leben jedes Einzelnen beherrschen, zu erkennen und sich ihnen in Demut zu unterwerfen. Im Einklang mit der Natur zu leben, sich bescheiden als einen, wenn auch noch so kleinen Teil des Unvergänglichen zu fühlen, das ist die Philosophie des Dichters, mag sie auch zu den verschiedenen Zeiten einen verschiedenen Ausdruck angenommen haben. Aus ihr entspringt die tiefe Ehrfurcht, die Goethe vor allem Bestehenden hegte. Der Baum auf der Flur, die Ackerfurche auf dem Felde, selbst das Gestein im Schachte des Berges verehrt er mit frommen Schaudern als Symbol des großen unbegreiflichen Weltmysteriums. Und mit demselben Gefühl betrachtet er den Menschen. Er sieht ihn gleichzeitig in seiner ganzen Kleinheit und seiner ganzen Größe: unendlich klein, wenn er sich von den Wurzeln seiner Kraft losreißt und auf sich selber stellt, unvergänglich groß durch die Selbstentäußerung, durch das Aufgehen in der Schöpfung. Das ist der Sinn der berühmten Verse:

Und solang du das nicht hast,
dieses: Stirb und Werde!
Bist du nur ein trüber Gast
auf der dunkeln Erde.

Man hat sie auf die Seelenwanderung bezogen, eine Idee, die Goethe völlig fern lag. Gemeint ist das Aufhören der Einzelpersönlichkeit, ihr Eingehen in Gott, ihre Erlösung durch Gott. Aber Gott ist im Sinne Goethes nicht die ewige Ruhe, nicht die Verneinung sondern die Bejahung des Lebens, das Schaffen „am sausenden Webstuhl der Zeit".

Goethe war ein durch und durch frommer Mensch, er war von der Ehrfurcht, die in der pädagogischen Provinz der „Wanderjahre" die Grundlage der Erziehung bilden soll, durchdrungen. Dieses tiefe religiöse Gefühl hob ihn über alle Religionen hinaus, in denen er nur willkürliche Erscheinungsformen des unbedingt Gültigen sah, dem sich der Einzelne mit voller Inbrunst unterwerfen muß. Er wollte freiwillige Hingabe, keinen Zwang. Aus diesem Grunde ist er kein Freund der Kirche, in der er eine öffentlich-rechtliche Anstalt zur Bindung des

Gewissens erblickte, und er ist auch trotz seiner Feindschaft gegen die Revolution kein Freund des Staates. Er ehrte den gegenwärtigen, er haßte jeden gewaltsamen Umsturz, er hielt es für recht, daß der Fürst die oberste Macht in sich vereinigte, aber jede auf Zwang begründete Einrichtung stieß ihn ab. Noch weniger hätte er sich mit der Tyrannei des Stimmzettels befreundet, in der die heutige Demokratie das alleinige Heilmittel sieht. Als Ideal schwebte ihm ein Staat vor, in dem die besten die Herrschaft ausübten, aber nicht als eine aus der Vergangenheit übernommene Gewalt, sondern als ein aus der Überzeugung aller übertragenes Amt, die sie an die Spitze berufen, weil sie die besten sind. Durch die freiwillige Unterordnung will er einen Staat schaffen, der jedem einzelnen die Möglichkeit bietet, seine besonderen Fähigkeiten unbeschränkt und daher zum größten Vorteil der Allgemeinheit zu entwickeln. Seine Staatsideen berühren sich vielfach mit denen des greisen Plato. Aber in ihrem Ausgangspunkt sind sie völlig verschieden. Der antike Philosoph betrachtet den Staat als das primäre, durch den allein das Einzelwesen bestehen kann, der moderne Dichter dagegen geht von dem Individuum aus, und nur weil dieses zu einem gedeihlichen Zusammenleben mit andern einer übergeordneten Gewalt nicht entbehren kann, fügt er es in einen staatlichen Rahmen ein.

Trotz dieser individualistischen Auffassung war Goethe kein Demokrat im heutigen Sinne. Er ehrte Tüchtigkeit, wo er sie fand, bei niedrig wie bei hoch. „Auch der Geringste, wenn er ganz ist, kann glücklich und in seiner Art vollkommen sein." Aber Voraussetzung dieser Ganzheit ist ihm die Selbstbescheidung, die Beschränkung auf die Sphäre, in der man unter Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit etwas leisten kann. Verhaßt ist ihm jede Überhebung, und so wendet er sich gegen die Masse, die sich zusammenschart, um sich politisch zu betätigen.

Drein schlagen kann die Menge,
da ist sie respektabel.
Urteilen gelingt ihr miserabel.

Goethe war Aristokrat. Das liegt im Wesen des Künstlers, überhaupt des großen Menschen, der sich durch seine Natur und seine Leistungen über die Masse hinausgehoben fühlt. Aber darüber hinaus hat der Dichter auch den Geburtsadel anerkannt und gerade „weil er Bürger war, schätzte er das Gewicht des höheren Standes im Staate" und

er hat sich nicht gescheut, daß man ihm „den verhaßten Namen eines Aristokraten zueignete". Die Gesellschaft, in der er lebte, war seit seiner Übersiedelung nach Weimar eine aristokratische. Das beruhte auf freier Wahl des Dichters und ist nicht die Folge von äußeren Ereignissen. Die harmonische Persönlichkeit, die er als Voraussetzung der wahren Bildung betrachtete, besaß damals mehr Boden im Adel als unter den Berufsmenschen des Bürgerstandes, ja Goethe war noch in den „Lehrjahren" der Ansicht, daß sie nur aus den adligen Kreisen hervorgehen könne. Es mag für ihn eine schwere Enttäuschung gewesen sein, daß er sie nicht gefunden hat, daß sich aus der Weimarer Gesellschaft nicht einer so entwickelte, wie er es gehofft, nicht einmal die beiden, die ihm am nächsten standen. Der Herzog verflachte mit den Jahren, statt daß er sich unter Goethes Leitung vertiefte, und Knebel zog sich als früh gealterter Sonderling in die Einsamkeit zurück.

Es ist erstaunlich, daß der Dichter mit seinem übervollen Herzen, mit seinem überschwänglichen Bedürfnis zu lieben, nicht einen wirklichen Freund, wenn man von dem zehnjährigen Bündnis mit Schiller absieht, gefunden hat. Den Zusammenhang mit den Genossen seiner Jugend verlor er bald, Merck stand ihm immer als der ältere gegenüber, die Beziehungen zu Herder beruhten auf Achtung und hielten sich stets in gewissen Grenzen. Nach Schillers Tod endlich hat Goethe nur noch Anhänger, Korrespondenten und Hilfsarbeiter besessen und um sich gehabt. Auch das ist kein Zufall. Das Bedürfnis des Dichters, sich hinzugeben, ja sich an andere zu verschwenden, war viel zu stark, als daß es bei einem Mann Befriedigung finden konnte. Was in seiner Jugend überlaut als Freundschaft und Brüderschaft gepriesen wurde oder sich selber anpries, genügte ihm nicht. Für ihn gab es nur alles oder nichts; entweder er mußte einen Menschen ganz besitzen oder er verzichtete völlig auf ihn. So blieb er allein und gewöhnte sich daran, ein Einsamer zu sein und das zuckende Herz hinter äußerer Würde und Steifheit zu verbergen. Diese Gewöhnung des Alleinseins hat auch die Beziehungen zu seinen Sohn beeinflußt. Goethe liebte Kinder über alles und er hat die Geburt Augusts als ein großes Glück aufgenommen. Aber das rechte Verhältnis zu dem Erwachsenen konnte er nicht finden. Er verstand es nicht, ihn zu seinem Vertrauten zu machen und er stieß ihn durch äußere Kühle zurück, die der Jüngling für innere Gleichgültigkeit halten mußte. Goethe hatte es ver-

lernt, sich einem Mann gegenüber auszugeben und mochte es der berufenste, mochte es sein eigener Sohn sein.

Eine um so größere Rolle spielten die Frauen in seinem Leben. Er brauchte ein weibliches Wesen, dem er sich voll hingeben konnte. Goethe hat mehr geliebt, als er geliebt worden ist. In allen seinen Liebesbeziehungen von Käthchen Schönkopf in Leipzig bis zu Ulrike von Levetzow ist er der leidenschaftlichere Teil, der seine ganze Persönlichkeit bei dieser Liebe einsetzt. Die Frauen sind zurückhaltender, sie geben sich nie ganz aus. Es ist, als bewahrten sie einen Winkel in ihrem Herzen, ein letztes Geheimnis, zu dem durchzudringen der Liebende immer vergebliche Anstrengungen macht. Goethe wollte keine starken und leidenschaftlichen Frauen. Was er bei ihnen suchte, war schweigendes Verständnis, Beruhigung des eigenen heißes Blutes, ahnungsvolles Erfassen seines Wesens und Maßhalten selbst in ihrer Liebe und ihrer Hingabe. Dem entspricht auch das Äußere der Frauen, die er geliebt. Sie sind schlank, zierlich, unsinnlich, bescheiden und seelenvoll im Ausdruck, von einer leichten Melancholie beschattet und zur Schwärmerei geneigt. Eine Ausnahme machte seine eigene Frau. Christiane war rund, kräftig und gesund. Das klassische Empfinden hat in ihr Gestalt gewonnen. Eine wirklich bedeutende Frau ist nie innig in das Leben des Dichters getreten, denn selbst Frau v. Stein kann man nicht als solche bezeichnen. Erst Goethe hat ihnen die Seele eingehaucht, und wenn jede einzelne dieser weiblichen Beziehungen eine repräsentative Bedeutung besitzt und für die jeweilige Stimmung des Dichters in einer bestimmten Lebenslage symbolisch ist, so ist das ausschließlich sein Werk. Die Liebe Goethes besaß eine beseelende Kraft, die sich nicht nur in seinem Schaffen, sondern im Leben selbst bekundete. Sie adelte, was mit ihm in Berührung kam und hob es „mit feurigen Armen gen Himmel empor." Auch hier ist der letzte Grund die tiefe Ehrfurcht, die er auch dem Weibe entgegenbrachte. Er hat viel geliebt, aber er kennt keine Liebschaft. Jede Leichtfertigkeit fehlt, im Gegenteil, er nahm diese Beziehungen wohl sehr leidenschaftlich, aber auch sehr schwerblütig. Die Frau ist in seinen Augen kein Zeitvertreib, kein Gegenstand eines müßiges Spieles, er braucht sie nicht als Genußmittel oder wie andere Künstler als Reizmittel, um sich in den orgiastischen Rausch zu versetzen, sondern jede bedeutet ihm ein Ideal, das er liebend und dichtend zu erringen strebt. Es ist ihm im höchsten Maße peinlich, wenn man ihr Abbild in seinen Werken er-

kennen kann. Wieder und wieder sieht er den „Werther" darauf durch, um jede Silbe zu tilgen, die ein ungünstiges Licht auf die noch am Leben befindliche Lotte werfen könnte. Mit äußerstem Zartsinn verwischt er in den Gedichten jede Spur, die auf ein wirkliches Geschehen hindeutet. Er lebt beständig in der Sorge, die Geliebte bloßzustellen, und wenn die verbitterte Frau v. Stein ihre Briefe nach dem Bruch zurückhaben will, so gibt er diesen Schatz willig heraus, während sie die seinen behalten darf.

Goethes Liebe ist Selbstentäußerung. Wenn er liebt, denkt er nicht an sich, sondern nur an die Gefährtin. Und dieses Denken nimmt zuweilen rührend spießbürgerliche Formen an. Schon der junge Student plagt sich mit dem Gedanken, Käthchen Schönkopf zu heiraten. Und dieser Gedanke beherrschte ihn sein ganzes Leben. Niemals denkt er an eine zeitlich begrenzte, sondern stets an eine dauernde Verbindung, und wenn er sieht, daß sie nicht möglich ist, wenn er sich losreißen muß, so geschieht es mit blutendem Herzen und unter den schwersten Selbstanklagen. Er leidet jahrelang darunter und ist glücklich, wenn er die Vorwürfe, die nur er sich selber macht, durch eine späte Versöhnung lindern kann. Die Auffassung des Genies, das Opfer fordert und Opfer willig annimmt, weil der geniale Mensch das Recht auf solche hat und die Mitmenschen froh sein müssen, das Genie mit ihrem Herzblut zu speisen, liegt Goethe völlig fern. Er hat von wenigen Menschen in seinem Leben Gutes erfahren, das wenige aber hat er mit rührender Dankbarkeit anerkannt. Erst später, als der Alternde daran ging, sich selber zu begreifen, hat auch er Ansprüche an die Welt erhoben. Aber er hat sich dabei beinahe Gewalt angetan, er hat die angeborene Weichheit seiner Natur unterdrücken müssen.

Goethe war kein starker Charakter. Wohl betrachtete er die Tat als die Krönung des Lebens, aber diese tätigen Männer gelingen ihm nicht. Sie sind zu weich für den Kampf ums Dasein. Das „Wertherhafte" liegt ihnen wie dem Verfasser selber im Blute. Im Leben beweist er wenig Energie, es fällt ihm schwer, einen Entschluß zu fassen und lieber läßt er sich von den Ereignissen treiben, als daß er sie „sich wappnend gegen eine See von Plagen, durch Widerstand" endete. Nur in der Kunst findet er einen starken Willen. Den Klassizismus vertritt er jahrelang als Einzelner gegen eine geschlossene Nation und die Gegnerschaft gegen Newtons Farbenlehre, diesen Kampf des Dichters gegen den nüchternen Forscher, setzt er mit ungebrochener Zähig-

keit bis zu seinem Tode fort, ob ihm auch sämtliche Sachverständige die Unmöglichkeit seiner Auffassung nachweisen. Aber das sind Ausnahmefälle, in denen sich sein Künstlerbewußtsein aufbäumte. Sonst fehlte ihm die Härte des Charakters. Er litt unter dem Alleinsein, das keinem großen Menschen erspart bleibt, er brauchte mitfühlende Seelen und er war in einem erstaunlichen Maße von seinen Gewohnheiten und seinem körperlichen Behagen abhängig. Das praktische Ideal dieses größten Dichters ist eine behagliche Häuslichkeit, eine sorgende Gattin an seiner Seite, kleine Kinderchen, ein gut besetzter Tisch und eine bescheidene Geselligkeit. Der Vierzigjährige führt das Leben eines Spießbürgers. Selbst das Dichten wird ihm mit den Jahren zu regelmäßiger Tätigkeit und wird täglich auf bestimmte Stunden angesetzt. Brauchen andere Künstler leidenschaftliche Erregung, Welt und Menschen, so braucht er nur Ruhe, Ordnung und Behagen. Ohne sie kann er nicht schaffen. Ordnungssinn, ja Pedanterie ist sein Erbteil vom Vater her. Es gibt nichts, was er nicht aufhebt, er sammelt Steine, Pflanzen, Stiche und Gemmen, kein Brief wird zerrissen, alles sorgsam aufbewahrt, das Haus ist geräumig genug, um all diese Schätze aufzunehmen. Es gleicht einem Museum, aber es ist keins, keine Ausstellung toter Gegenstände, sondern jeder einzelne ist dem Besitzer teuer, jeder einzelne ein Stück von ihm selbst. Goethe sammelt, um sich von der Außenwelt unabhängig zu machen. Er trägt zusammen, was er braucht, um die Einsamkeit des Genies zu ertragen. Die paar Bilder, Bücher und Gipsabgüsse sind neben dem häuslichen Behagen das Höchste, was er von der Welt beansprucht, alles übrige besitzt er in sich. Dieses Haus ist der Körper, den sich der Geist gebaut hat, die irdische Lebensform des ewigen Genius, zugleich aber ein Ausdruck des Menschlichen, ja allzu Menschlichen, das selbst dem größten anhaftet.

Wenn der Dichter im Alter auf die 80 Jahre zurückblickte, die ihm auf Erden gegeben waren, so hatte er nicht das Gefühl, daß er ein glückliches Leben hinter sich habe. Mehr als einmal hat er es ausgesprochen, daß ihm in all der Zeit nur wenige Tage ungetrübten Behagens vergönnt gewesen seien. Und trotz dieser pessimistischen Auffassung liegt über seinem Leben wie über seiner Dichtung ein heiterer Glanz und er schafft die Atmosphäre, die wir als spezifisch „goethisch" empfinden. Von seinen größten Werken hat nur „Iphigenie" einen im vollen Sinne bejahenden Abschluß; Faust, Meister und Tasso

ringen sich zur Entsagung durch, Eduard, Götz und Werther scheitern. Und trotzdem liegt über der Gesamtheit von Goethes Schaffen eine milde Heiterkeit, eine wohltuende Wärme. Seine Dichtung spendet Trost, sie

eilet, wo sie helfen kann,
ob er heilig? ob er böse?
jammert sie der Unglücksmann.

In seinem Schaffen fehlt die Darstellung des Bösen. Seine Menschen fallen und irren, aber sie bleiben im Grunde ihres Herzens gut und wie in seiner Dichtung, so fehlt auch in seinem Weltbild das Böse. Er kennt nur das „Schweifende und Irrende, das sich nützlich verbinden läßt". In der „Harzreise im Winter", die er antrat, um einem Unglücklichen Trost zu bringen, erhebt er die Bitte:

Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
seinem Ohr vernehmlich,
so erquicke sein Herz!

Er selbst besitzt diesen Ton der Erquickung. Auch an ihn drang die Versuchung des Lebens, daß er sich gleich jenem Unglücklichen „Haß aus der Fülle der Liebe trank", aber er hat sich nicht von dem Bösen überwinden lassen, sondern er überwand das Böse mit Gutem. Es ist die Menschenliebe, die strahlend aus seinem Werke hervorleuchtet und alle lebensfeindlichen Gewalten gleich einer flammenden Sonne verscheucht. In diesem Sinne hat Goethe das Leben bezwungen und ist als Sieger daraus hervorgegangen. Den Glauben an die Menschheit, an die sittliche Freiheit des Menschen hat er sich bewahrt bis zum letzten, höchsten Augenblick. Das ist die Freiheit, die der greise Faust in ahnungsvollem Schauen eines künftigen Glückes genießt. Diese Freiheit ist nicht mehr die Willkür und Zuchtlosigkeit im Sinne Rousseaus, der einst der Jüngling nachgejagt war, sondern sie ist die freie Unterwerfung unter die „ewigen, ehernen Gesetze, in denen wir unseres Daseins Kreise vollenden müssen", sie ist des Gesetzes Erfüllung, die Liebe zum Menschen, weil er ein Mensch ist. In dieser Liebe besteht der unendliche Reichtum Goethes.

Wir können diese kurze Betrachtung unseres größten Dichters nicht abschließen, ohne die Frage aufzuwerfen, was kann er uns heute in der schweren Notlage unseres Vaterlandes und des gesamten Deutschtums leisten? Kann er uns Trost in unserem Unglück bieten? und kön-

nen wir aus ihm Hoffnung für eine bessere Zukunft schöpfen? Ein großer Poet mag er sein, aber was bedeutet er jetzt für sein Volk, das eines Führers und Propheten dringender bedarf als je? Ist er wirklich der große Dichter, ist er der Mann, der den deutschen Geist am tiefsten erfaßt hat, so muß er auch zu uns sprechen. Die Fragen sind berechtigt und Goethe bleibt nicht stumm. Patriotische Lieder freilich hat er nicht gedichtet, aber wenn je die Stunde kommt, wo wir diese wieder brauchen, so finden wir sie bei Arndt, Uhland und Schenkendorf in Hülle und Fülle. Goethe bietet uns mehr. Er lehrt uns die Abkehr von der Phrase, in der sich das Jahrhundert so gern und so selbstgefällig gespiegelt hat, und er zeigt den Weg zur Wahrhaftigkeit. An seinem Vorbild können wir lernen, Klarheit über uns selbst zu gewinnen und jeder Einzelne für sich ein Mensch zu sein, innerhalb der Grenzen der Menschheit, die jeder selbst nach oben und nach unten sich ziehen muß. Nach oben: durch die freie Unterwerfung unter die ewigen Gesetze, durch die Ehrfurcht, die sich mit dem bescheidet, was unserem Geschlecht gegeben ist; nach unten: durch die Zusammenfassung aller Kräfte zur Verteidigung der ewigen Kulturgüter gegen den Ansturm der aus der Tiefe aufgärenden Leidenschaften. Das ist die Wahrheit, die jeder Einzelne von Goethe lernen kann, und das ist der Boden, auf dem allein die Persönlichkeit im Sinn des Dichters gedeiht. Mit Bitterkeit klagt der alternde Faust:

Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft.
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
— — — — — — — — — — —
ständ' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.

Unter Magie ist hier alles zusammengefaßt, was an negativen Kräften die Entwickelung zur Persönlichkeit hindert und den Weg zur sittlichen Freiheit versperrt. Diese zu erringen, soweit das dem Menschen möglich ist, kann jeder an dem Beispiel Goethes lernen. Und nur aus der Selbstbefreiung des Einzelnen kann die Erneuerung der Gesamtheit erfolgen. „Große Gedanken und ein reines Herz, das ist's, was wir uns von Gott erbitten sollten." So lautet das Gebet Goethes am Ende eines Lebens, wie es reicher nicht gedacht werden kann. Das ist das Gebet, das jeder Einzelne nicht nachplappern, sondern sich aus tiefster Überzeugung aneignen sollte. Dann wird es auch eine Zukunft für Deutschland im Zeichen Goethes geben.

Übersicht der wichtigsten Ereignisse aus Goethes Leben.

1749 Goethe geboren.
1765—68 Aufenthalt in Leipzig.
1770—71 „ „Straßbg.
1772 Aufenthalt in Wetzlar.
1773 Götz.
1774 Leiden des jungen Werther. Clavigo.
1775 Urfaust. Eintreffen in Weimar.
1776 Ernennung zum Legationsrat. Liebe zu Frau v. Stein.
1779 Erste Fassung der Iphigenie.
1782 Ernennung zum Kammerpräsidenten.
1786 Flucht nach Italien. Iphigenie abgeschlossen.
1787 Egmont.
1788 Heimkehr aus Italien. Verbindung mit Christiane. Römische Elegien.
1789 Tasso. Geburt des Sohnes.
1790 Faust I Fragment.
1791 Direktor des Weimarer Theaters.
1792 Campagne in Frankreich. Groß-Kophta.
1793 Reineke Fuchs, Bürgergeneral. Aufgeregten.
1794 Freundschaft mit Schiller.
1795 Xenien. Wilhelm Meisters Lehrjahre.
1796 Hermann und Dorothea.
1797 Balladenjahr.
1798 Achilleis.
1800 Helena-Fragment. Paläophron und Neoterpe.
1802 Natürliche Tochter.
1803 Herder †
1805 Schiller †
1806 Heirat.
1807 Pandora.
1808 Farbenlehre. Begegnung mit Napoléon. Faust I.
1809 Wahlverwandtschaften.
1811—13 Dichtung und Wahrheit 1.—3. Teil.
1814 Westöstlicher Divan.
1816 Christiane †
1821 Wanderjahre. 1. Teil.
1827 Frau v. Stein †
1828 Carl August †. Abschluß der Wanderjahre.
1830 Dichtung und Wahrheit 4. Teil. August v. Goethe †
1831 Faust II.
1832 Goethe †

Verzeichnis der erwähnten und besprochenen Goetheschen Werke.

Achilleis 81
Aufgeregten 76
Balladen 85
Briefe an Frau v. Stein 45
Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe 78
Bürgergeneral 76
Campagne in Frankreich 76
Clavigo 42
Dichtung und Wahrheit 8. 10. 88. 94. 124
Egmont 36—39. 41. 55. 60
Farbenlehre 47
Faust 8. 9. 16. 18. 21. 29. 32. 37. 41. 51. 52. 70. 74. 81. 82. 100. 103—113. 117
Gedichte 14. 22. 23. 41
Götz v. Berlichingen 25. 32—36. 37. 38. 39 41. 55. 59. 60. 66. 68. 70. 103
Groß-Kophta 76
Helena-Tragödie 81
Hermann und Dorothea 5. 70. 71 bis 74 76
Iphigenie 5. 42. 47. 56. 58. 59. 60. 62—65. 66 71. 74. 77. 81. 86. 87. 117. 123
Italienische Reise 50
Mohamed (Übers.) 84
Natürliche Tochter 76. 82
Nausikaa 99
Paläophron und Neoterpe 91
Pandora 82
Prometheus 32
Reineke Fuchs 5. 70. 71
Romeo und Julia (Übers.) 84
Römische Elegien 51. 52. 69. 70
Satyros oder der vergötterte Waldteufel 19
Shakespeare und kein Ende 95
Stella 36
Tasso 5. 47. 56. 58. 59. 60. 65—68. 90. 117
Wahlverwandtschaften 96—98
Werther 8. 25—30. 39. 41. 51. 55. 59. 60. 66. 70. 74. 86. 96. 97. 117
West-östlicher Diwan 98—100
Wilhelm Meisters Lehrjahre 8. 29. 70. 74. 85—91. 100. 101. 102. 103. 113. 120
Wilhelm Meisters theatralische Sendung 85. 87. 88. 90
Wilhelm Meisters Wanderjahre 73. 74. 100—103. 104. 118
Xenien 79. 80

Goethe

Von Prof. Dr. W. Schnupp. (Klass. Prosa Bd. II.) Geh. M. 7.—, geb. M. 8.—

„Zur Vertiefung in Goethes Lebenswerk für jeden gebildeten Deutschen ist dieser Band eine Fundgrube des Wissens, der Freude und der Erbauung."
(Die höheren Mädchenschulen.)

Gespräche mit Goethe

in den letzten Jahren seines Lebens von Johann Peter Eckermann. Ausgewählt und systematisch geordnet sowie mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von J. Öhquist. Kart. M. 2.–

„Es ist nicht jedermanns Sache, den ganzen Eckermann zu lesen mit einer Fülle von Namen und Sachen, die auch dem Gebildeten zum Teil schon fremd geworden sind. Hier aber findet er von vielem Guten fast alles Beste, jedenfalls den schlichten, großen, tiefen Goethe, dem man immer wieder gerne zuhört und den man lieben muß." (Bonner Ztg.

Goethes Selbstzeugnisse

über seine Stellung zur Religion u. zu religiös-kirchlichen Fragen. Gott Gemüt u. Welt. Von Geh. Rat Prof. Dr. Th. Vogel. 4. Aufl. Geb. M. 5.–

„Wem daran liegt, daß die wahre Einsicht in Goethes Wesen immer mehr gewonnen und die Erkenntnis seiner Größe immer klarer werde, wird mit Freude die vorliegende Schrift in neuer Auflage begrüßen. Das gesamte geistige und soziale Leben unseres Volkes wird aus Vogels Werk reichen Gewinn ziehen." (O. Lyon in der Zeitschr. f. deutsch. Unterr.

Goethes Freundinnen

Briefe zu ihrer Charakteristik. Ausgewählt u. eingeleitet von Ministerialra Dr. Gertrud Bäumer. Mit 12 Abbildungen. 3. Aufl. Geb. M. 14.–

„G. Bäumer will dem deutschen Publikum ‚Goethes Freundinnen' in authentischen Zeugnissen nahebringen." (Das Wissen für Alle.

Goethes Faust

Eine Analyse der Dichtung. Von Prof. Dr. W. Büchner. Kart. M. 4.–

Das Buch gibt einen Überblick über Aufbau und Ideengehalt der Dichtung. Überall bleibt die Darstellung in Fühlung mit der Welt- und Lebensanschauung des Dichters.

Goethes Satyros

Eine Studie zur Entstehungsgeschichte. Von Ministerialrat Dr. Gertrud Bäumer. Geh. M. 3.2[illegible], geb. M. 3.80

„Die vollständigste, in selbständigem Geiste gearbeitete, durch neue Beobachtungen ergänzte und fortgeführte Orientierung über den heutigen Stand der Satyrosfrage." (A. Me[illegible]

Ästhetische u. historische Einleitung nebst fortlaufende Erläuterung zu Goethes Hermann und Dorothe

Von L. Cholevius. 3. Auflage von Prof. Dr. G. Klee. Geb. M. 5.[illegible]

Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goeth

Eine Studie. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. O. F. Walzel. Geh. M. 2.–

„Walzel hat mit dieser Arbeit eine feinsinnige und ertragreiche Untersuchung geliefert
(Literaturblatt für germanische und romanische Philologi

Auf sämtl. Preise Teuerungszuschl. d. Verlags 120% (Abänd. vorb.) u. teilw. d. Buchhan

---

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berli

Preise freibleibend

Wilhelm Diltheys gesammelte Schriften

Bd. II: Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaissance u. Reformation. Abh. z. Gesch. d. Philos. u. Relig. 2. Aufl. Geh. M. 36.–, geb. M. 40.–

Bd. IV: Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Entwicklung des deutschen Idealismus. Geh. ca. M. 36.–, geb. ca. M. 40.—

In Vorbereitung: Bd. I: Einleitung in die Geisteswissenschaften. Bd. III: Studien zur Geschichte des deutschen Geistes. Bd. V: Die geistige Welt. Bd. VI: Aufbau der geschichtlichen Welt. Bd. VII: Aus dem Nachlaß.

Das Erlebnis und die Dichtung

Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. V. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. W. Dilthey. 7. Aufl. Mit 1 Titelbild. Geh. M. 14.—, geb. M. 20.—

„Den Aufsätzen Diltheys gebührt ein ganz einziger Platz in allem, was jemals über Dichtung und Dichter geschrieben ist." (Die Hilfe.)

Aus Weimars Vermächtnis

Im Sinne des Goetheschen Spruches: „Nichts vom Vergänglichen, wie's auch geschah! Uns zu verewigen sind wir ja da" soll in dieser Reihe zwanglos erscheinender Schriften versucht werden, das ewig Lebendige der größten Zeit deutschen Geisteslebens für Gegenwart und Zukunft fruchtbar zu machen. — Zunächst erschienen:

Schiller, Goethe und das deutsche Menschheitsideal

Von Prof. D. K. Bornhausen. (Bd. 1.) Kart. M. 5.—

Den Sinn zu wecken für den bleibenden Wert des Lebens der befreundeten Dichter in enger Arbeitsgemeinschaft, die ihnen innewohnende Kraft in ihrem Schaffen, zu vergegenwärtigen, was in ihnen und uns Ewigkeit hat, fruchtbar zu machen für die Selbstbesinnung unserer Zeit, ist das Ziel dieser Schrift.

Lebensfragen in unserer klassischen Dichtung

Von Gymnasialdirektor Prof. H. Schurig. (Bd. 2.) Kart. M. 7.50

In dem Büchlein soll eine Brücke geschlagen werden zwischen den Lebenden und der Dichtung, gezeigt werden, wie die Dichtung unserer großen Klassiker, die das Leben selbst ist, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache, auch heute noch wahren Lebens Quell sein kann.

Die deutsche Lyrik

in ihrer geschichtl. Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. E. Ermatinger. I: Von Herder bis zum Ausgang der Romantik. Geh. M. 16.—, geb. M. 18.— II: Vom Ausgang der Romantik bis zur Gegenwart. Geh. M. 12.—, geb. M. 15.—

Sucht die wesentliche Richtung zu finden, nach der der deutsche Geist im lyrischen Schaffen der letzten anderthalb Jahrhunderte sich entfaltete, und zu zeigen, wie die einzelne Persönlichkeit durch sie nach Anlage, Gehalt und Form ihrer Äußerungen bestimmt ist.

Geschichte der deutschen Dichtung

Von Dr. H. Röhl. 3., verb. u. b. auf die Gegenwart fortgef. Aufl. Geb. M. 6.—

„Mit großem Geschick weiß der Verf. in knappen Worten einen Zeitabschnitt, das Wirken einer Persönlichkeit trefflich zu charakterisieren." (Südw. Schulbl.)

Wörterbuch zur deutschen Literatur

Von Dr. H. Röhl. (Teubners kleine Fachwörterbücher.) [In Vorb. 1921.]

Auf sämtl. Preise Teuerungszuschlag d. Verlags 120% (Abänder. vorbeh.) u. teilweise d. Buchh.

Die deutschen Lyriker von Luther bis Nietzsche

Von Prof. Dr. Ph. Witkop. 2., veränd. Aufl. 2 Bände. I. Von Luther bis Hölderlin. Geh. M. 14.–, geb. M. 16.– II. V. Hölderlin bis Nietzsche. [U. d. Pr. 21.]

„... In solcher Vollständigkeit und doch solcher Beschränkung besitzen wir kein Werk über Lyrik wie dieses, dessen Wert neben der wissenschaftlichen Bedeutung im Durchdringen der Materie mit dichterischem Einfühlen ruht." (Frauenbildung.)

Heidelberg und die deutsche Dichtung

Von Prof. Dr. Ph. Witkop. Mit 5 Tafeln, 1 farb. Beilage, Buchschmuck und Silhouetten. Geh. M. 3.60, in Pappband M. 5.60.

„Es spricht und sprüht viel von dem Duft und Schimmer aus dem Buche, der um die geweihten Stätten Heidelbergs weht und leuchtet, jenes Heidelberg, das uns Deutschen das Symbol der Poesie seit alten Tagen ist." (Leipziger Zeitung.)

Theodor Fontane 1819—1919

Von Prof. Dr. H. Mayne. Kart. M. 2.—

Eine von persönlichen Erinnerungen belebte, von höherer geschichtlicher Warte aus eine Gesamtwürdigung des Menschen und Dichters entwerfende Studie, die besonders auch Fontanes Zukunftsbedeutung für unsere nationale Entwicklung betont.

Persönlichkeit und Weltanschauung

Psychol. Untersuchungen zu Relig., Kunst u. Philos. von Dr. R. Müller-Freienfels. Mit Abb. im Text u. auf 5 Tafeln. Geh. M. 6.—, geb. M. 9.—

Unter Benutzung des von den historischen Wissenschaften gesammelten Materials, auf Grund der Methode der modernen differentiellen Psychologie, sucht der Verfasser die typischen Formen der religiösen, philosophischen und künstlerischen Weltanschauung als notwendige Auswirkungen gewisser klar aufzeigbarer, zeitloser psychologischer Typen zu erweisen.

Aus der Mappe eines Glücklichen

Von Wirkl. Geh. Oberregierungsrat Ministerialdirektor Dr. R. Jahnke. 5. Auflage. Kartoniert M. 5.—

„Diese Blätter können nicht warm genug empfohlen werden allen, die über die ‚Rätsel des Lebens', ‚Optimismus und Pessimismus', ‚Glück und Freude', die ‚Rätsel des Todes' und Gott und andere Fragen nachdenken." (A. Matthias i. d. Monatsschr. f. höh. Schulen.)

Elementargesetze der bildenden Kunst

Grundlagen einer praktischen Ästhetik von Prof. Dr. Hans Cornelius. 3., verm. Aufl. Mit 245 Abb. i. T. u. 13 Tafeln. Geh. M. 15.–, geb. M. 20.–

„Wir haben hier zum ersten Male eine zusammenfassende, an zahlreichen einfachen Beispielen erläuterte Darstellung der wesentlichsten Bedingungen, von denen namentlich die plastische Gestaltung in Architektur, Plastik u. Kunstgewerbe abhängt." (Zeitschr. f. Ästhetik.)

Die Renaissance in Florenz und Rom

Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. K. Brandi. 5. Aufl. Geh. M. 12.–, geb. M. 14.–

„Anmutiger und lebensvoller als in diesem Buche könnte das Wiedererwachen der Geister aus den erstarrten Formen des Mittelalters zu einer zweiten Jugend, ihr unwiderstehlicher Zauber, ihre unvergängliche Schönheit schwerlich dargestellt werden." (Dtsche Rundsch.)

Auf sämtl. Preise Teuerungszuschlag d. Verlags (120%, Abänder. vorbeh.) u. teilweise d. Buchh.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Preise freibleibend

202660
Goethe, Johann Wolfgang von
LG
G599 Wolff, M.J.
.Ywol Goethe.

University of Toronto
Library

Rousseau

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU